جاك دريدا

الكتابة والاختلاف

ترجمة كاظم جهاد
تقديم محمد علال سيناصر

المعرفة الفلسفية



دار توبقال للنشر

— صادرات —
دار توبقال للنشر
توزع في
البلاد العربية
وأُروبا

دار توبقال للنشر
عمارة معهد التسيير التطبيقي. ساحة محطة القطار
بلقدير. الدار البيضاء 05 ـ المغرب
الهاتف : 24.06.05/42

تصميم الغلاف : عبد الله الحريري

الكتابة والاختلاف

العناوين الأصلية للكتاب

Lettre à un ami japonais, in «psyché-Inventions de l'autre», Ed. Galilée, Paris, 1987.
Le langage, in «Douze leçons de philosophie», Ed. Le Monde, Paris, 1982.
Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation, in «L'écriture et la différence», Ed. du Seuil, Paris, 1967.
La fin du livre et le commencement de l'écriture, in «De la grammatologie», Ed. de Minuit, Paris, 1967.
Force et signification, in «L'écriture et la différence», Ed. du Seuil, Paris, 1967.
«Glas» (Extraits), Ed. Denoël-Gonthier, Paris, 1981.
Les morts de Roland Barthes, in «psyché-Inventions de l'autre», Ed. Galilée, Paris, 1987.

نشر هذا الكتاب باتّفاق خاص مع دور النشر الفرنسية المعنية بالأمر.

جاك دريدا

الكتابة والاختلاف

ترجمة كاظم جهاد

تقديم محمد علال سيناصر

دار توبقال للنشر
عمارة معهد التسيير التطبيقي - ساحة محطة القطار
بلقدير - الدار البيضاء - المغرب
الهاتف والفاكس: 60.05.48

تَمَّ نَشرُ هَذَا الكِتَاب ضِمْنَ سِلسِلة
المعرفة الفلسفية

الطبعة الثانية 2000
جميع الحقوق محفوظة

رقم الإيداع القانوني : 1988/436

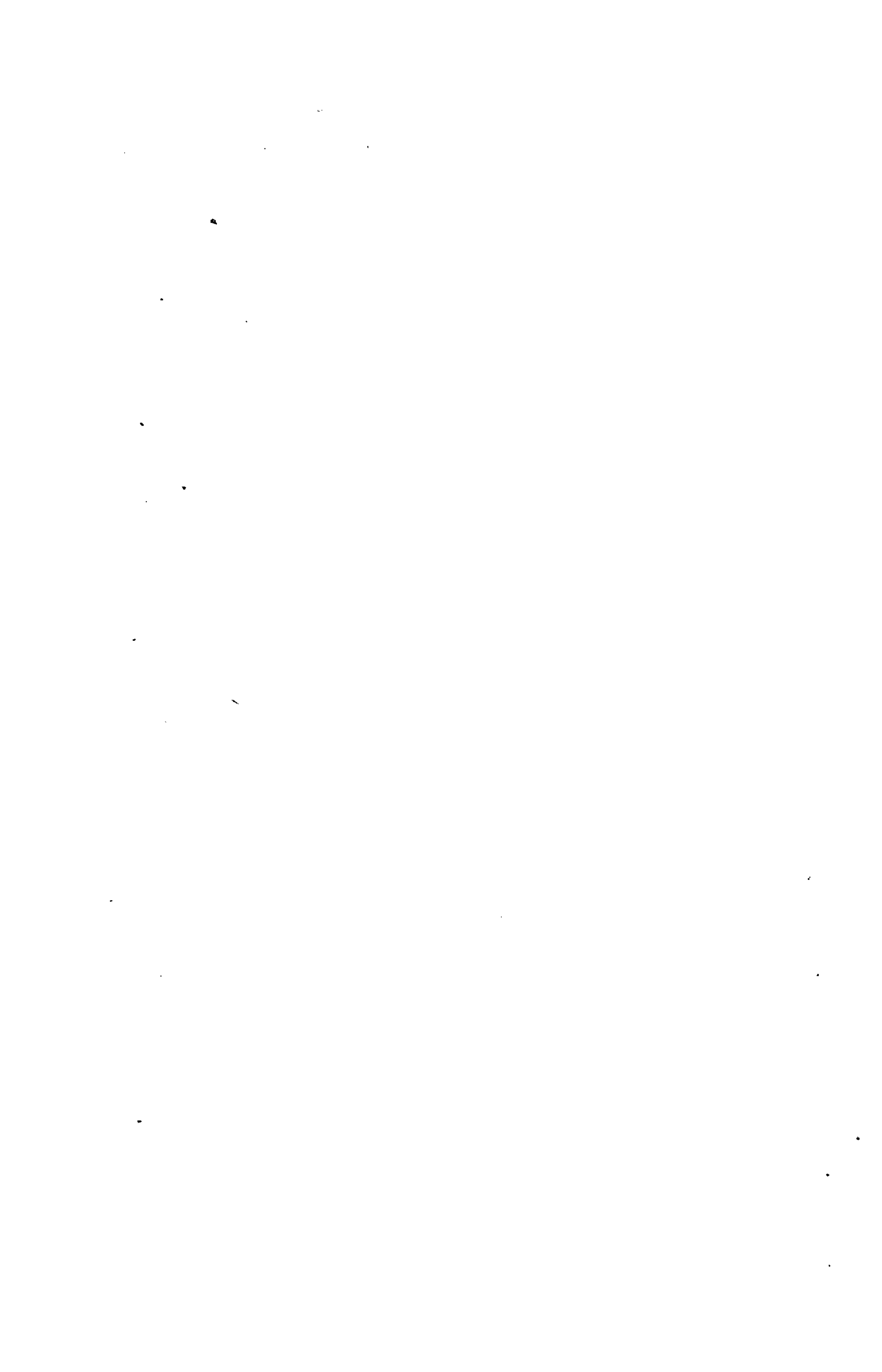
إشــارات

هذا الكتاب هو نتيجة كتـاب أكبر «انشطر» على نفسـه. فلضرورات تقنيـة وأخرى متعلّقـة بـالقراءة، ارتـأى مؤلف هذه الدراسات الفكريـة ومترجمهـا والنـاشر إصـدار ترجمـة الـدراسـة الطويلـة نسبيـاً، «صيـدليـة أفلاطون» La pharmacie de Platon، التي كـان مخطّطـاً في البـدايـة لأن تختتم الكتـاب الحـالي، ارتـأوا إصدارهـا في كتـاب منفصل، يصدر قريباً. من هنا ننصح القارئ (دون أن يكون ملزماً بـذلـك) بـأن يقرأ الكتـابين معاً إذا مـا أراد أن يكوّن لنفسـه فكرة معمّقة عن أعمال دريدا التي تحتلّ فيها «صيدلية أفلاطون» مكانة مركزية إذا جاز التعبير.

العنوان الذي ارتأينا إعطاءه للدراسات الحاليّة : «الكتـابـة والاختلاف» والـذي يلخّص المحورين الأسـاسيّين اللّذين انعقد حولهما فكر دريدا، مستعار من كتاب له يحمل العنوان نفسه لا نُقدّمه هنا في ترجمة كاملة، وإنّما نترجم منه دراستين («مسرح القسـوة وحدود التمثيل» و «القوة والدّلالة»)، أما الدّراسات الباقية فآتية من مؤلفات أُخرى يجد القارئ بياناً بها في لائحة المصادر.

سبق وأن نشرنا ترجمة الدراسة «مسرح القسـوة وحـدود التمثيل» في «مواقف» (العـدد 43، سنـة 1981)، وقـد أعدنا هنا ترجمتها بالكامل، كما ونشرنا ترجمة «القوة والدّلالة» في «الكرمل» (العدد 17، سنة 1985)، وقد أدخلنـا عليها هنا تنقيحات كثيرة.

المترجم



تقديم

محمد علال سيناصر
رئيس شعبة الفلسفة في منظمة اليونسكو العالمية

في اسم جاك دُرَيدة* أثر انتماءٍ قديم، إنْ لم يكن سيماء لما خاضه، منذ شرع بتدريسه وأبحاثه، وما تاق إليه من مطامح الفكر وفرضه على مفكّري الأدب والفلسفة من مطارح جديدة في نظرٍ وقفَ عند صيغ العلمانيّات المختلفة، وشرَح غوامض «علم الظواهر» في محاولات جديدة لا تخلو من غموضٍ وحوالك. فإنْ تمَّ نقلُ بعض ما كتب إلى العربية، فذلك بفضل صاحب المبادرة الطيبة، الشاعر الشّاب الذي عرّب بعض النّصوص الرئيسية لفيلسوف باريس الأخ كاظم جهاد. وما كان ليتمّ عمله، ويوصله إلى القارئ العربيّ، دون اهتمام الناشر المغربي الذي فهمَ مهمّته فهماً ليس شائعاً ولا ذائعاً بين زملائه من منتجي الكتب وتجّارها في يومنا هذا. ومُعرّب دُرَيدة، إلى ذلك، مُنْتَقٍ متخيّر للطائف النظر الفلسفيّ، وقد ذهب صوبه ليبلّغ رسالة تعريفٍ قد تهفّ بعدها، وربّما بها، رياح آمالٍ منعشة، جديرة بالحفز على بعث فكرٍ في تناسق معاني ابن رشد، وتناظم طرائق ابن سينا، مع العلم، رغم ذلك، بأن مشاكلهم ليست مشاكلنا، وأن آفاقهم، على مساهمتها في فتح مراشد العلم العالمي، تضيق عمّا هجم من مستجدّات أخرست الحكمة قديمة، وفجّرت نسقها، كيفما كان لسانها واتجاهها، تفجيراً ليس بَعْدَه جبْر. فشتّان بين ما نحن فيه من علوم موزّعة بين اختصاصات المواضيع

*) آثر كاتب المقدّمة أن يكتب «دَرَيدة» بدل «دريدا» ليشير إلى الاسم العربي الشائع، قديماً بخاصة، «دُريد»، ومن حامليه الشاعر الجاهلي دريد بن الصمة، واللّغوي الشّهير ابن دُريد (مترجم الكتاب).

والمناهج والمناحي، وبين ما فهمه السّابقون الأوّلون من علماء العرب والمسلمين، إذْ جعلوا من العلم حكمة ومعاني تُنْتَقى منها الجواهر انتقاءً، فيصبح العالِم هو هذا السّعيد الفطن إلى خير ما سُمِع، والحافظ أحسن ما كُتِب. ولكن كيف السّبيل إلى تمييز خير ما سُمِع، وأحسن ما كُتِب، وأشرف ما يُؤثر ؟ وما معنى السّماع والكتابة والأثر ؟ فلئن أردنا إظهار الفَارق بين الفكر العربيّ الكلاسيكي من جهة، والاهتمامات الحاليّة من جهة أُخرى، لَظَهَر ذلك في الشّكّ بقدرات التمييز الموروثة، وثقتها بسهولة العملية التي تحكّم العقل كفيصلٍ عادلٍ قاطع ظاهر يكفي لتأسيس الرأي ووضع منهاج لا يضلّ من تمسّك به عن سواء السّبيل. لذلك أرى أنّ أوّل باب يولج إلى المغامرة الفكريّة الدّريديّة هي التّحقّق من هذا التّساؤل وتبيان السّبل التي تؤدّي إليه من وجهة نظري. الأولى تبيّن كيف تنتهي إلى ما تبنّاه دُريدة من الاستنطاق الأنطولوجي الهَايْدِغري. والثانية تخترق سؤاله عمّا انتهت إليه التّجارب الفلسفية الحديثة في أسمى عبارتها. والثالثة تهتم بما يربط فكر دُريدة بتدخّلاته في القضايا العصرية من وجهة الفكر التي يُحاول إظهارها.

1 ـ رُفعت قضايا الفكر منذ بداية الفلسفة إلى قاضٍ يقضي فيها. وتمثّلت هذه المؤسسة التي تذود عن حقّ الحكم العقليّ بالدليل والبرهان، في ما سُمّي بـ«العقل». ولننتبه إلى أن كلمة «العقل» كما سَرتْ في العربية لا تثير ما لها من أصداء معنوية وثقافية في لغات أُخرى، كاليونانية واللاتينية، والألمانية. وللتقريب، فـ«اللوغوس» اليوناني هو أقرب إلى المنطق في معنى اصطلاح المنطق منه إلى «العقل» العربيّ (أعني في اللّغة العربية الكلاسيكية)، و«الرّاسْيُو» اللاتينية أدنى إلى مفهوم الحساب منها إلى التحكّم والتكيُّس الذي نفهمه من العقل إذ يُعَقّل صاحبه فلا يتورّط في المهالك، أي يحبسه عنها، كما قال ابن منظور في «اللسان» الشهير، ناقلاً عمّن سبقه من واضعي المعاجم. وهناك علاقة بين «اللوغوس» و«الراسيو» ترجع إلى سياق فنّي ومقامٍ موسيقي ـ رياضيّ، كما بيّن ذلك العالم الهنغاري أرباد سابو في بحوث مستفيضة لخّصنا ثمراتها قبل سنين. فالمفهوم، عند الرّياضيّ القديم أرْكِيتَاس Architas يقوم على مجرّد الاقتران بين عددين، أيّاً كان شكله. فهو علاقة «تزويج» Couplage لعددين مختلفين طبعاً، ومختلفين، كذلك، طبعاً، عن الصّفر. ولقد أدّى تطبيق «اللّوغوس» على الحساب واستعمال «الرّاسيو» لتعيين الحصَى الصغيرة المستعملة في عمل الحساب الرّوماني، إلى ترجمة «اللّوغوس» اليونانيّ كمصطلح فنّي رياضي، بالكلمة اللاّتينية «راسيو». يهمّنا في هذا ما تحمّله مفهوم العقلانية الغربية من ثنايا معنويّة ترجع إلى تفكير طويل وممارسات علمية

وارتباطات بنظرية الموسيقى وغير ذلك. إن في كلمة «الرّاسْيُونَـالِيسْم»، التي جسّدها مجدّدٌ كـ«ديكارت»، توظيف لمفهوم قديم له حجمٌ حضاري وحقول معنوية ليست كلّها من عيّنة واحدة أو من جنس واحد. هيمن هذا الالتقاء على مفهوم العقل، ثمّ تعدّاه إلى المفهوم العقليّ للعلاقة بين عنصرين، كانَا عدُوَّيْن، وأصبحا في ما يدعى بالمنطق ازدواجيةً عامّة بين الموضوعات والمحمولات، والأشياء الموصوفة والصفات، وعباراتها الصورية، ومن هناك إلى جعل «الاقتران» والعلاقة موضوع إشكال، في مستوى العبارة الذرية «البسيطة» من نوع :

«س { «كائن» / يوجد } ب»*

ويبَسط التحليل لهذا النوع من الارتباط يتميّز ما تحمّل بإيجاب وما تحمل بالسّلب، بل وحتى ما لا يحمل سلباً ولا إيجاباً قطّ، فيصبح من حالات ما هو اليوم، من ناحية الرياضيّات، موضوع حساب الاحتمالات بالمعنى الحديث للمفردة، ومن الناحية المنطقية موضوع المنطق الذي يبنى على تعدّد القيم، بأن يقبل بين الحقّ والباطل قيماً متشابهة قد تكون ثلاثاً، وقد تكون غير متناهية، لأنها تطبّق على مجموعة القيم التي تفصل طرفيّ خط هندسيّ مستقيم. إلى هذا، يمكن تصوّر مدارج أخرى للتّجرّد في دراسة العلاقات بين علاقات نَوويّة، أي تتكوّن من علاقات عديدة ليس من الضروري حصرها على علاقة القياس الأرسطية، بل يمكن تطبيقها على ما هو أدقّ منها وأنفذ. لذا، فمن الطبيعي أن يقترن مفهوم العقل بشيء أقرب إلى الحساب، كحساب يوم الدين، وحساب اللّوغَارِيتْم، وحساب معسكرٍ يُعِدّ قوّته ضدّ معسكر آخر. الحساب، مجملاً، هو العقل. وهو العقل إلى درجة أن لاَيْبنِتْس قد عمّم مفهوم «العقل» ووضّحه بكلمة التّبْرير بمعنى «rendre raison»، وهو إعطاء الحساب وإظهاره مثلاً بالنّسبة لمن يطالب بالحساب، سواء أكان وراءه عقاب أمْ لَم يكن. غير أن انحدار هذه الإشكالية من معاني ومنطق وتأسيس لما بعدهما عبر تساؤل عن معنى الكائن والموجود يقترن عند المُتَفَلْسِفَة وغيرهم باللّغة التي أنشئت فيها مجموعة التّساؤلات الفلسفية وعند هذا الحدّ وقف ما جرى بين السِّيرافِي ومَتى بن يُونس مما أورده التّوْحِيديّ في مُقَابَسَاتِه وفي

*) الوجود وفعل المضارع منه هما المفردتان الأساسيتان اللّتان استعملتا من لدن مناطقة العرب للتعبير عن الرّابطة (copule)، وهي هذا العنصر من الجملة، المستتر في العربية والظاهر في لغات أخرى، الذي يجمع الموصوف بصفته («الكتاب أبيض») : («الكتاب يكون أبيض»). ونحن نحتفظ بالوجود للمفهوم الأنطولوجي، فيا نستعمل مشتقّات «كان» للدلالة على الأشياء الكائنة (étants).

«الإمتاع والمؤانسة». ووقف كذلك عند هذا الحدّ، رغم تباعد الزّمن وتغاير الإشكالية، رجلٌ مثل هيغَل عندما جعل من «الروح» الألمانية deutcher Geist الموضعَ الطبيعيَّ والملجأ الضروري لفكرة الفلسفة. ونحن مدينون لدُرَيدة بفلسفة هذا الارتباط، لا بمعنى التنظير، ولكن بطرح التّساؤل الجذريّ الذي يخرجنا ويحرّرنا من ربقة اللّغة التي سادت الفلسفةَ وهيمنت على فهم علاقتها باللّغات التي تطوّر التّساؤل الفلسفيّ فيها. وكان التّساؤل قد نال في إطار الفلسفة «الغربية» ـ والفلسفة العربية الكلاسيكية تنتمي لهذا الإطار وتعمل فيه عملها حتى الآن بحيث أصبح من المستحيل فهمها دون تأثيراتها على الفلسفة اللاتينية، كما لا يُفهم أرِسْطُو ولا علوم اليونان في الكثير من الأحيان دون التّوقف عن مراحل الحضارة العربية الإسلامية التي لم تكن مجرّد مدرّج يفضي إليها ـ أقول نال التساؤل بداية توضيح في إطار الفلسفة الغربية كما يظهر من خلال تعليقات هُوبْس على المنطق الأرسطي. فلَقد بَيَّن أن الرابطة :

est
كائن
« يوجد»

بين طرفي القضية إن هي إلاّ مجرّد علاقة العنصرين، التي تجمعهما في قضية واحدة كعنصرين يحيلان إلى الموجود نفسه الذي ينطبق عليه الاسم ـ اسم الطَّبْشُورَة مثلاً إذا قلت إنّ : الطبشورة :

كائنة
موجودة
est

بيضاء ـ والصفة، وهي هنا البياض، التي تصحّ على الاسم المذكور بما هو حامل لصفة البياض. فالرابطة ظهرت مع هُوبْس الذي ينتمي إلى تيّار خاص في تاريخ الفلسفة يجد جذوره عن «أُوكّام» فيلسوف القرون الوسطى الذي تأثّر في بعض المجالات كثيراً بنظريات ابن رشد، وعلى الأخصّ بنقده للسَّبَبِيَّة كما فهمها أرِسْطُو، الوارد في تلخيصه لكتب الفيلسوف اليوناني في موضوع الطبيعة. ظهرت الرابطة مع هُوبْس بمظهرها كتأشيرة محض، كدالٍّ صرف يشير إلى علاقة أساسُها وظيفةٌ يؤدّيها كعلامة لا غير، ولكن كعلامة تحيل المكتوب إلى المنطوق. فإذا ما قمتُ خطيباً وقلتُ : «إنّ اللّه توّابٌ رحيم»، أو «الله «تواب» رحيم»، فالعلامة

بين اسم الله وصفاته تظهر في الصوت كما يتعلّم ذلك القرّاء، مثلما يقرأ الناس. ودليل ذلك أن العلامة تختفي في الكتابة العربية إذا فكّرت بالعلاقة بين اسم الله وصفته بالنّسبة إلى الحاضر. فهي تغيب في الحاضر غيبةً ظاهرة ولكنها تحضر في استعمال الماضي المستمرّ كما أقول عندما أستعمل العبارة في صورة أُخرى وهي : «وكان الله تواباً رحيماً». فالحالة في اللغة العربية تبدو وكأننا لا نحتاج إلى العلامة إلاّ في التعابير غير الحاضرة، وأما في التعبير الحاضر فالعلامة تُؤَدّى بصوت المتكلّم الذي يقف لثانية أو ثوانٍ ليشير بوقوفه إلى العلاقة دون أن يصرّح بعلامتها الخاصّة بها. فليس المبتدأ والخبر عنصري تعبير لا يحتاج إلى العلامة الرابطة، بل إن القضية معكوسة، إذ ليست العلامة المكتوبة ضرورية وإنّ ظهورها لعرَضيّ. لذا يختتم هوبس تأمّلاته في الموضوع بالملحوظة التالية وهي أن :

{ est
يوجد }

لا تحتاج بالضرورة إلى التعبير الصريح. فالعلاقة ثابتة بقطع النظر عن التّصريح بثبوتها. والغريب أن التّيارين السّائدين في حقل الفكر في هذا الزّمن، وهما نظرية «كواي» وما تطوّر في بوتقة الفكر الأُنكَلُوسَاكْسُوني، ونظرية هَايْدغِر ومن فكر في الإطار الذي أوضح هو طريقه، ومن هؤلاء المفكّرين دُريدة، أقول إن هذين التّيارين يتّفقان في قضية واحدة : هي أنّ مشكلاً فلسفياً أساسياً وعويصاً يطرح نفسه بادئ ذي بدء في مسألة القضايا التي لا محيد عنها، كقضايا، في التفكير المنطقي. ولا مناص منها في تأسيس الرّياضيّات وكلّ ما يخضع للرّياضيات من علوم. هذا مع العلم بأنه ليس ثمّة من علم، بالمعنى الدقيق للكلمة، دون أن يُمكّن من إخضاعه إلى نوع من الرّياضيات، حتى أنّ كَانْط رأى أن مقدار علْمية علمٍ ما يُقدّر بقدر مَا فِيه من رياضيات. وطبعاً، فهو لا يريد من هذا أن تراكُم الحسابات، في علوم كالعلوم الإنسانية، كافٍ لإعطاء الموضوع صبغةً علميةً، وإنّما يريد بذلك إخضاع الموضوع أساساً إلى تعابير رياضيّة تمكن من جدل الاستنباط والتّجربة. ومهما يكن فمسألة القضايا تثير اعتبارات وتأملات أنطولوجية، وقد يُخْتَلَفُ في الفلسفة الخاصّة التي تعبّر عن هذه الأنطولوجية ولكن لا نقاش حول وجودها. ذلك أن القضايا والجُمَل العلمية، كل الجُمَل العلمية، تفترض أنواعاً من الوجود، وقد ندرس هذه العيّنات الوجودية بصفة فنّية كحقول مختلفة تعبّر عنها اللّغة الخاصّة بكل حقل من هذه الحقول، وهذا لا يمنع المفكر بتاتاً عن التّساؤل الجذري الأعمق عما يُفهم من الوجود الذي تُسلّم به الفلسفةُ الوضعيةُ العلمانيةُ

والتّجريبيةُ تسليماً يبدو للمفكّر من باب التسليم بالعجز، بـاب «مُكْرَهٌ أخُوك لاَ بَطَلٌ». ويقتحم المفكر هذا الميدان كما فعل هَايْدغِر دون أن يكتفي بنتيجة، لأنه اصطدم بجدار مشاكل، منها مشكل اللّغة، لغة الوجود التي لا تعوزنا لأننا لا نملك الكلمات التي تتكون منها، ولكن لأننـا نجهل جهلاً تـامـاً حتى أبسـط قواعـدهـا النّحويـة. وفيمـا استوقف هَـايْـدغِر عجـزُ اللسـان عن الإعراب عن لسان حالـه، استمرّ دُرَيـدة في تفكير ومسـاءلـة القضيـة عمـا تقتضيـه من إعراب وإفصاح، وأدّى مهمّته بمناقشة مستمرّة مع اللّغويين وغيرهم من صُنّاع العلوم الإنسانية. وهو قد تجاوز الموقف الصّوفي الذي بَيَّنَ هَايْدِغِر الكنوزَ الفكريةَ الكـامنـةَ فيـه. كـذلـك نفهم اهتمـام هَايْدِغِر بأنْجْليسِيُوس سِيلزيوس وشعره وخطبه الدّينيـة وسواهـا، لأنّـه الصّوفيّ الـذي استوقفتـه مشكلـةُ الوجود كمـا استرعت بـالَ المتصوفـة واستهوت قلوبَهم وهيمنت على عقولهم فـأصبحـوا كما قال متصوّف الإسلام :

كـــأنّمـــا الطير منهم فـوق أرْؤسِهم   لا خـوف ظُلْم ولكنْ خـوف إجْـلالِ

وهذا مقامٌ لا تبلغه إلاّ الطّائفة المفكّرة ولا يصحّ إلا فيها. وكـذلـك كـان مجهود دُرَيـدة في إعْمَال فكره في هـذه «الزيـادة» التي تعير الثوابت والمتغيّرات والمواضيع التي تحيل إليهـا أبسطَ القضايا جذوراً في الوجود. إنه يجدّد طرحَ السّؤال القديم متسلّحاً بفراسة في سؤاله تُبَدّد الحُجُبَ التي تنصبها أمامنا العبـارات العـاديّـةُ والتنظيراتُ المـاضيـة، فيمـا نحن نَرَى مَـا نَرَى ونَعِي مَا نَعِي والوجود يؤنسنا بالوجود، ويُقْبَض عنّا فلا نَعِي مَا بِه نَعِي ولا نَرَى مِـا بـه تتجلّى القضايـا في نور الوجود مثلمـا تظهر الأشيـاء عنـد طلوع الشمس. ولم يقف دُرَيـدة عنـد هـذه الصور الخلابة، بل تعدّاها في الواقع إلى تحليل يسـأل عن معنى الفَيْصل بين مَـا هُوَ منْ بـاب المُعْجَم والمَعْنَى والاشْتِقَاقِ، وبين ما هُوَ من بـابِ النّحو والصّرف، إلى ذلـك من المسـائل التي لم يستنطقها عُمَّال العلوم الإنسـانيـة وصُنّـاع منـاهجهـا، فتركُوهـا على عِلاّتهـا، بلا مَبْنَى وبلا مغْنىً. ثم إن معنى الرابطـة بين طرفي الجملـة والقضيـة التي تستعمل الرابطـة الـوجـوديـة أو الدّالّة الوجودية قد تُحلَّل منطقياً وتُوزّع نوعية العلاقات بين علاقة المساواة كما عندمـا تقول : «أ و ب»، وعلاقة الانتماء كما عندما تقول إن العنصر «أ» ينتمي إلى الفصل «ب»، أو كما عندما تقول إن الفصل «ب» جزء من الفصل «أ» يعني «أ $\subset$ ب». وإذا كـانت هـذه العبـارات تنحـدر من الجملة :

«أ { كائن / est / «يوجد» } ب»

فهي طبعاً أدقّ من الرابطة المُجْمَلَة كما فهمها مناطقة اليونان والعرب واللاتينيين جميعاً. وأيّاً كان فهمُنَا لَهَا، فهي تفترض التّصريح بالوجود تصريحاً لا مناصَ من التّساؤل عنه واستنطاقه وتوضيح استعماله في العربية أو غير العربية. وفي اللّغة العربية مجال لإجالة الفكر في مناقشات من نوع جديد، بين ما يُفكَّر به في اللغة وما يُفكِّر به لإنشاء الفكر وبعثه بعامّة. فلربّما كانت علاقة الوجود ترتبط في العربية بمعنى قديم هو أغنى وأعمق مما نتصوّر. ودليل ذلك ما في التّنزيل العزيز : ﴿أسكِنُوهنّ من حيث سكنْتُم مِنْ وجْدِكم﴾ أي كما يقول اللسان من سعَتِكُمْ ومَا مَلَكْتُم. وكذلك فهِمَ الشاعر معنى الوجود حين قال : «الحمد للّه الغنيّ الواجد»، فالذي وجد هو الذي استغنى ولم يفتقر، ومن هذا المعنى الأَصْلِ انحدَر الوجود، بمعنى العثور على الشيء، وفي الحديث الشريف : «الحمْدُ للّه الذِي أوْجَدَنِي بعْدَ فَقْرٍ». لذا كان الوجود ما نحن إليه دائماً فقراء، لسنا أبداً في غناء. وبهذا المعنى اعْتَنَى دُرَيدة إذ حلّل الرابطة التي تَفْضُل وتزيد بالعطاء والجود والنّدى تحليلاً ينبع بمَا يفيض منه كل شيء نال اسمه. إنه شكل من أشكال الوجود ليس يفرضه الفكر الصّوري الذي ترعرع في ظلّ الرابطة {est «يوجد»} ، وإنّما يُوجبه تمييزُ معنى الوجود وعبارته في ما يكتنفنا من العلوم على اختلاف وجهاتها وصورها، وهو معنى الجود والنّدى والعطاء. معنىً حرَّرهُ دُرَيدة من تجريده المثاليّ الشّعريّ لدى هَايْدِغر، وجعله مطابقاً لليد البيضاء، ولليد الآخذة النابلة، مما يُهدينا إلى نظرة الجود لدى «حاتم» يجود ويتصعلك وينشد :

ولِلّه صُعْلُوك يُسَاوِرُ همَّةً وَيمْضِي علَى الأَحْدَاثِ والدَّهْرِ مُقدِما !

كأنّه يُريد بنا أن نرى في حاتمنا حاتِمَ جُودٍ ينفَعِلُ بالوجودِ، وحاتِمُ جُودٍ لا يردُّه الجودُ عن الإتلاف وحرمان الوَارث وأخذ حقّها، كلّ حقّها، للنفس :

فنفْسَكَ أكْرِمْهَا، فإنّك إنْ تَهُنْ عَلَيْكَ فلَنْ تلْقَى لكَ الدّهْرَ مُكْرِمَا

فكان جُود «حاتِم» لا كما تتصور كُلِيشِهَات التّقليد، بل كما مارسه آرتو وغيره من الكُرَمَاء. والشاعر العربيّ القديم يأخذ دَيناً ما تُحمد به عشيرته فيقول :

يُعَاتِبُنِي قَوْمِي علَى الدّيْن إنّمَا دُيُونِيَ في أشْيَاءَ تُكسِبُهمْ حَمْدَا !

2 ـ الخط الثاني الذي نميّزه لرسم نهج يؤدّي إشكالية أُخرى من الإشكاليات الدُّرَيديّة وللقارئ أن يبحث عن خطوط أُخرى لإعْمَالِ فِكْرِه ـ في الشّكّ المنهجي الذي هو شكّ الفكر الإيجابي، وهو خلاف شك المتشكّكين الذين عُرِفُوا في تاريخ الفلسفة بالمُتَمَنّعين الشّاكِين في قدرة الإنسان على المعرفة، قصدتُ شيعة «بَيْرُون» و«سْكِسْتُوسْ أمْبيريكُس». أعتقد أن أول من استعمل الشكّ كمنهاج إلى اليقين هو الإمام أبُو حَامِد الغَزالِي. من المعروف أن الغزالي هو أول من اصطنع شكّاً يؤدّي إلى اليقين، أو يصلح لبناء اليقين كيقين «موضوعي» أساسه في كائن مستقلّ عن كيان «النّفس»، انحلّت عنه رابطة التقليد، وانكسرت عليه العقائد الموروثة، إذ رأى النّصرانيَّ ينشأ على التنصّر، واليهوديَّ على التهوّد، والمسلم على الإسلام، كما يقول «المنقذ من الضلال». فكان كل ما علمه الغزالي على هذا الوجه الذي لا ثقة فيه ولا أمان لمن يقدر على تفكير ما هو فيه أو يريد أن يتجاوز هذه الحال إلى حال يتمتّع فيها بنور الحقيقة. فاتّضح له أن الجليّات هي الحسّيات والضروريات. ولكن هل تفي هذه بما لم تفِه التقليديات ؟ وسرعان ما بَدَا له أن يشكّ في المحْسُوسَات، لأن البصر يرى الظل فيراه واقفاً لا يتحرّك وهو يتحرّك ذرّة ذرّة، حتّى لم يكن له حالة وقوف. فأبطل الثقة بالمحسوسات واتّجه إلى الضروريات التي يثبتها العقل ثبوتاً لا يقبل الشّك كما يظهر من قضايا علوم الرياضيات والمنطق. إلاّ أن **المحسوسات تصدّت من جديد تحدّث النفس حديثاً فيه نغمةٌ فاتنة** ودليلٌ إلى طريق تتعدّى الضرورات الرياضية والمنطقية بطرح قضية هائلة : «فقالت المحسوسات : بم تأمن أن تكون ثقتك بالعقليات كثقتك بالمحسوسات، وقد كنت واثقاً بي، فجاء حاكم العقل فكذّبني، ولولا حاكِم العقل لكنتَ تستمرّ على تصديقي، فلعلّ وراء إدراك العقل حاكماً آخر، إذا تجلّى، كذب العقل في حكمه كما تجلّى حاكم العقل فكذّب الحسّ في حكمه». وكان لهذه الجملة أعظم أثر في تاريخ الفلسفة، من شكّ الأقدمين إلى «تفكيك» دُريدة، وإلى بعض اتّجاهات الفلسفة التحليلية. صحيح أنها لم تعرف عندَ فلسفة لاَتِينِيّي العصور الوسطى في ما نعلم، ولكنها عملت عملها عبر فكرة غزّالية أُخرى تستند إلى الشّك المبدئي المنهاجي الإيجابي، وهي دحض الإمام فكرةَ السّببيّة. أراد، بعدما استوقفه مظهر الأشياء، أن يكون دحض السببية رفضاً للمنهاج والعقل. والحقيقة إنّما هي في عكس هذا الاعتبار، ذلك أن المفهوم الحديث للعقل يستند، خلافاً لما يجري ويُقال، إلى عدم الثّقة بالسّببيَاتِ المحسوسة الظاهرة على طريقة أرِسْطُو. وانتبه إلى ذلك ابن رشد في شروحه لـ«الطبيعة»، ونقل «أُوكّام» عنه ذلك، بشهادته، وحوّله إلى رفض السّببية كمفهوم عقليّ. وكيف

للعقل أن يكون مبدأ وأساساً لشيء وُضِع فيه وضعاً، وجُبِلَ عليه جِبِلّة ؟ وليرجع من شكَّ في هذا إلى عبارات الغزالي وهو يوطئ للشك : «فتحرّك باطني» إلى طلب حقيقة **الفطرة** الأصلية»، التي لم يشكّ فيها أبداً وإنّما اكتفى بتطهيرها من تقليدٍ وظنٍّ غير يقين. ثم يقول، وقد ثبت عنده حقّ الاعتراف بيقين الضروريات، إنّ **المحسوسات تذكّره بوجودها من جديد**، وتنبّهه إلى أن فوق كل ذي علمٍ عليماً، وفوق كل عقلٍ إدراكاً أسمى، نسبته إلى العقل كنسبة العقل إلى الحسّ. والمحسوسات في عملها هذا لا تطالبه بنقض حكم العقل ولكن برفع قضيته، بدوره، إلى محاكمة يمكنه أن يرى فيها ما يرى من إشكال. ولقد قرَن الغزالي استدلاله بطرح مشكلة الاعتقاد دون تحليلها تحليلاً شافياً، قال : تكون الحياة كلّها كالنّوم بالنّسبة لليقظة، وقد ننتبه من هذا النوم لنرى الأشياء كما هي بعد الانتباه، أي بعد اليوم الذي يكشف فيه الخالق عن غطاء بصرنا ﴿فَكَشَفْنَا عَنْكَ غِطَاءَكَ، فَبَصَرُكَ الْيَوْمَ حَدِيدٌ﴾. ولهذا «الكشف» تحرّكت هِمَمُ الصّوفية بعد اليأس من عالم الحسّ والتّحقّق من أن الشّك قد أبرز عجز المحسوسات عن الإتيان بيقين. هكذا أصبحت، أي المحسوسات، مجرّدة من العلاقة بالعلم مادامت مفصولة عن الرياضيات التي «لا سبيل إلى مجاحدتها بعد فهمها ومعرفتها». وعمل هذا الشّك عمله السّلبيّ حتّى اليوم الذي أخضعت فيه التّجربة إلى الرياضيات، في مدرسة تكوّنت في إطار التساؤلات «الأُوكّامية» (نسبة إلى «أُوكّام»)، التي تربط بين موقف غزاليّ دينيّ وموقف تجريبيّ علمي وضع الغزالي شروطه دون أن ينتبه إلى نتائجه كلّها، لأسباب ليس هذا موضع ذكرها، ولأسباب لا علاقة لها بموقفه الديني الجديد. وقد لخّص هَايْدِغر هذا الموقف الجديد وأثَرَه، عنَيْنَا الموقفَ الذي أيْأَس إمكانية العلم على أساس «استقراء» ما يكمن في الأشياء ذاتها. وقد كان رفضُ تشيئة العقل الحافزَ الأول للحركة الحديثة التي دشّنها أوكّام الذي أثرت إشكاليتُه الاسمية على معالجة المشاكل اللاهوتية حتى نشوء الحركة الإصلاحية اللوثرية من جهة، وعلى حركة فلسفة المنطق حتى هُوبْس، وترجمتها فنياً وصورياً في الفلسفات التي تتّصل بظهور المنطق الرّياضي منذ بُول وفْرِيج ورَسَل. وإذا كانت نتيجة شكّ الغزالي تكمن في زعزعة اليقين الحسّي، فلقد توفّرت وسائل استدراكه بتطور البحث التجريبي الخاضع لعلم الرياضيات حتى انبجس عن العلم الجديد الشّك الجديد، الذي عمّق مفهومه دِيكَارْت في نسق فلسفي خطّي ذي نظام محكوم. حَدَا هذا الشّكّ بديكَارْت إلى تأسيس الحقيقة في «الكُوجِيتُو» الشّهير : «أنا أُفكّر، إذن أنا موجود». وتعمّقت الفكرة عند كَانْط تأصلت مرّة أُخرى عند هُوسْرَل، أستاذ هَايْدِغر، أول فيلسوف كَتَب عنه دُريدة بَحْثَيْن

مستفيضين من أعمق ما كُتِبَ عنه، أحدهما **أصل الهندسة**، وهو نصّ قصير لهُوسْرَل أتبع دُريدة ترجمتَه له بتحليل عميق لبحث هُوسْرَل هذا عن أساس نهائي للهندسة مثلما كانت تُفهم في عهده أو في نهاية القرن التاسع عشر. والكتاب الآخر هو **الصوت والظاهرة**. المهمّ أن الحركة التّفكيكية لمُسلّمات الفلسفة توسّعت وتعمّقت ووصلت أوجها في السّؤال الرّاديكالي الجذري : ما الوجود ؟ لا وجود الكيانات التي نسمّيها أشياء، ولكن الوجود الذي دونه لا يُرَى شيء، وبعدَمه لا يشرُقُ بَصيصٌ من النور، الذي افترضه الأوّلون والآخِرُون دون أن يدركوا ذاته. ورأى هَايْدِغِر في «الدّازيْن» أو «الوجود هنا» طريقاً ينهج إلى أنطولوجيا جديدة انبثقت عن تأويلاتها السّطحية أشكالٌ شتّى مما رَاجَ ومرج بعد الحرب العالمية مباشرة، خصوصاً عن طريق سَارْتر، الذي كان منظورُه إلى الأشياء منظورَ رجل الأخلاق أكثر من أن يكون فهم المفكّر العميق. هذا التّفكيك نفسه هو الذي فجّر دُريدة ينابيعه في صورة جديدة وأُسلوب جديد. وبما أن المترجم وضّح المعنى العام لهذا «التفكيك»، فتكفي الإشارة إلى أن عمله الذي يظهر عند دُريدة في أسئلة متأصلة نسجت نسيجاً فكرياً يمكن من إعادة النّظر في مسلّمات كثيرة دون أن تقف موقفاً سلبياً بحْتاً، وذلك لأن التّساؤل في حدّ ذاته هُو ربط بين إشكاليات تتجدد المناقشة الفكرية بإتاحة الفرصة للفكر لالتقائها في جدل لا يمكن التّنبّؤ بنتائجه.

إن دُرَيدة مُفكّر لا تَعْنِيه مشكلةُ الالتزام. ولكنّه رجل من أخلص الرجال لمواقف تشرّف الإنسان لا يَخشى فيها لومة لائم، لأنّها تنبثق عن فكر ولا تصدر عن عبث الأحداث بما يظهر جديداً من مَلُوك الكلام وفَاتِن الصور. لذلك، اهتمّ بعلاقة الفلسفة والقوميات اهتماماً فلسفياً، وانتبه إلى المشكلات العالمية الكبرى، وحدّث عن موقفه، لا في الصّحف السيارة ولا في الإعلام الناطق، بل في سياق فلسفي محض أخلاقي في أعماقه بلا مداراة أو تردّد، ولا تساهل، لا مع نفسه، ولا مع غيره. عرّض إلى ذلك ولمح في أسلوبه الخاص به، وهو يحدث زملاءه في الفكر والاهتمام به يوم جمعهم وإيّاه مؤتمر «عالمي» في الولايات المتحدة وفي ظروف دقيقة معروفة عن **غايات الإنسان**، وهو الأوّل الذي جدّد الفكر في علاقة الفلسفة بالقومية وبالذاتية، متسائلاً عن معنى الفروق الوطنية التي طمسها الفكر الفلسفيّ كما تحاول طمسها المؤتمرات العالمية التي تتحدث عن الإنسان أو تفترض الحديث عنه، فوضّح موقفه من هذه الحالة ثم موضعه في هذه اللّقاءات بالحديث عن مسألة الإنسان في فرنسا. وهنا يبدأ تساؤل عن ماهية التيار السائد في الفلسفة الفرنسية بعد انهيار النّسق العقليّ - الرّوحي الذي

مثله بُرنْشْفِيغ وآلآن وبرْغسون. لقد عيّنه دَريدة ولخّصه في ما سمّاه بالرّؤية الأنطلوجية التي صدرت عن فرْنَسَة مفهومات هُوسْرَل وهَايْدِغر في سياق اكتشاف جديد لهيغل من خلال دروس اسْكَنْدَر كُوجيف. فاضطر هَايْدِغر، بُعَيْد الحرب مباشرة، في **رسالة عن الإنسية** إلى أن ينبّه إلى بُعْدِه الشّاسع عن كل نظرة انثْروبَولُوجيّة في كتابه **الوجود والزمن**. لا علاقة في مفهومه بين الإنسيّة والإنسانيات ومفهوم الوجود. بل الأمر بالعكس تماماً : كان هدم الميتافيزيقا والأنطلوجية القديمتين يهدف إلى هدم الإنسية. وبعد هذا التحذير بدأت حركة جديدة تحاول العودة إلى الفكر الهَايْدِغري الخالص، وإلى تعليم هُوسْرَل كما كان في أساسه ومقصده، وإلى فهم لهِيغَل يبتعد عن المحاولات الخلاّبة التي زجّت به في خضمّ فلسفة «سَانْ جيرْمَان دِيه برِيه» (باريس). إذ أن الأمر لم يتمّ كما يتراءى للنّاس. حقيقة الأمر أن فلسفة جديدة حلّت محلّ الإنسيّة تمزج أفكاراً مختلفة منها ما يرجعه التحليل إلى أساس هَايْدِغري، ومنها ما يذكّر بانتمائها إلى هِيغَل وهُوسْرَل وغيرهما. خليط ومزيج ! بيد أنّ هِيغَل، في الواقع، **يبني** علمَ **ظهور العقل** في نسق متصاعد يصدر عن الشيء كما هو في ذاته ليؤدي إلى فكرته في عمومه، وإلى إدراكه العينيّ في كلّ رحابته. ونهاية الإنسان التي ضجّت بها الفلسفة الفرنسية أخيراً وعجّت، ليست بشيء غريب على فلسفة هِيغَل، بل هي شيء مؤسّسٌ فيها وصادرٌ عنها. إن غاية ظهور العقل عند هِيغَل تكمن في ارتفاعه إلى إدراك طبيعته الحقّة، وهي نهاية الإنسان، فيصبح الوعي علاقة متناهية بنفسه. نهاية الإنسان هي غايته، تحقيقه بلا نقص ولا تضادّ. غايته ومفهومه الأُخْرَويّ بالمعنى الذي رأيناه عند الصّوفية. وتأمّلْ من جديد موقفَ الغَزالِي وهو يقدّم العقل أمام مملكة الحواس التي تصدرت لدعوته إلى محاكمة ما يتجلّى فوقه. «الناس نيام» وتلك حالة الوعي، نائم ضحية مشابهات سطحية، ثم، كما قال الرسول، «فَإذِا مَاتُوا انْتَبَهُوا»، لأنهم، كما يمكن لهِيغَل أن يقول، قبِلُوا حركة وعْي الذات التي ترفعهم إلى الخلاص من ذواتهم المنتهية ووضعهم البائس. فلسفة هِيغَل علمَنَةٌ لهذا المبدإ الصّوفيّ، وهي، كما بيّنها الشرح الأنْثروبولوجي الذي حاولتُه للقارئ العربي، إعرابٌ مسهبٌ عن الدوران الذي يُميّز الفلسفة منذ محاولاتها القديمة، منذ بدأت تشقّ طريقها منطلقة من الحقيقة الكامنة في الشيء نفسه مرفوعاً إلى كلية العقل. فهو كالفرد الذي لا يحقّق آماله إلاّ في نتاج العقل الإجمالي وشريطة «أن ينسى نفسه ما استطاع، صانعاً مقدوره، صائراً إيّاه».
والحقيقة أنّ هذا كلّه يصحّ كذلك، بالنّسبة إلى هَايْدِغر، رغم احتيالاته الباهرة في محاولة تجنّب الوجه الانثروبولوجي. تدقيقاتُه، تَعَمُّقُه، نفاذُ بصيرته الفلسفية، هذا كلّه لم يفده شيئاً

في إبعاد «الإنسان» عن التّساؤل الأخير. ففيما هو يسأل، مثلاً، عن خاصّية ما يختصّ به الإنسان، نراه ينتهي إلى افتراض نوعٍ من التواطؤ مع الوجود، فلا يتجنّب مبدأ الحضور وظهوره للكائن، وللكائن الذي نحن إياه. بقي السّؤال الفلسفي إذن في الدوران الذي لمسناه بين الفطرة والتّجلّي الغزاليين ورابطتهما التي هي الإنسان، لأنّ الفطرة فطرته والتّجلّي تجلٍّ له. أو كما يقول دُريدة عن هَايْدِغر: «إن اسم الإنسان هو العلاقة الثابتة التي تربط بين تحليل «الدازين» (الوجود هنا) وكلية الخطاب التقليدي للميتافيزيقا... فترى أن الدازين إذا لم يكن الإنسان نفسه، فلا يمكن أن يكون غير الإنسان». لذلك ظهر تداخل الإنسيّة والميتافيزيقا ووحدتهما لعدم التوفّق إلى بيان الفيصل بين فكر الوجود وفكرة الإنسان. إن قرابتهما وقربهما يجعلان الوجود بالنّسبة للنّفس دائماً في درجة تعبير مجرّد عن حقيقة وبِنْيَة يعبّر عنها القرآن الكريم تعبيراً معجزاً بقوله : ﴿ونحْنُ أَقْرَبُ إِلَيْهِ مِنَ حبْلِ الوَرِيدِ﴾. فهَايْدِغر، كشُرّاح الصوفية للقرآن الكريم، مُضطرٌّ إلى نهج طريق واحدة : الاستعارة. والاستعارة في الفلسفة ليست طبيعية، لأنّ المثل الأعلى للعقل هو الدّقّة لا الصّور الشعرية. إلاّ أن استعمال الاستعارة عند هَايْدِغر يخضع لمحاولة فلسفةٍ تجعلها سبيلاً إلى الإعراب الفلسفيّ في المسائل الدقيقة الصّعبة، بينما دورُها عند بِرْغْسُون مثلاً هو التّغطية السّهلة على كلام لا يخضع دائماً للمنطق السّليم، بل هو في كثير من الأحيان حبيسُ صُوَرِه. إن معنى الوجود لا يتجلّى في مقاربات هَايْدِغر إلا عبر الإصرار الاستعاريّ كسبيل لا محيد عنه لصَيْدِ المفهوم الذي لا يخضع للفكر المفهومي الصالح في خطاب الكائن مهما اتّسع. ولهذا كلّه، فإن مشكلة الغاية القصوى للإنسان كانت دائماً، إذا جاز التعبير، من مطالب الميتافيزيقا ومن مفترضاتها. أي بكلمة : من برنامجها. فلقد استنزفت الميتافيزيقا قواها من أجل تكييف مُبْهَم وعَلْكٍ لمجمل ما يحمله مفهوم الغاية. ودون هذا غموض دونه متاهات اللعب المفهوميّ للتّوفيق بين الغاية القصوى والموت، وبلغة الغزالي بين الانتباه من الغرور أو من النوم، وبين الغاية القصوى والإنابة إلى دار الخلود : الموت بالنّسبة إلى الحياة الدنيا. لَعِبٌ هي هذه الفلسفات المتتابعة في الميتافيزيقا على شتّى ألوانها؛ لَعِبٌ مؤداه الاقتران الجدلي بين الموت والغاية؛ لغوٌ هَدَفُه التوفيق بين ما لا يقبل أيّ قاسم مشترك، ولا يتحمّله منطق. لذا كان حديث دُريدة عن الفكر الفرنسي اليوم بعيداً جداً عن الهذر الثقافي وفذْلَكَات الإعلام. كان تنبيهاً إلى أننا ما نزال في فترة نقد يليه هدم، ويليه تفكيك لأسمى عبارات الفلسفة، ألا وهي الفينومونولوجيا، أي علم الظواهر، وذلك الاتّجاه الذي سادته إشكاليةُ اختزال المعنى مؤدّاه هو تجاوز الشيء

بإبطاله والاحتفاظ بأحْسَنِهِ في الإنسية. ولا يتأتّى الخروج من هذا الدوران إلاّ إذا اعتبرنا ما يجري خارج الفلسفة وفكّرنا به تفكيراً. وما يجري هناك هو الصدام العنيف المتواصل بين الغرب و«غير»ه. ومن هنا تبدو عملية التفكيك في مغزاها الدّريديّ، حيث تجاوزَ ما أثبتناه بدايةً، تعدّياً لمرحلة النّقد، وليس مجرّد وقفة في عملية التحليل. ليس التّفكيك تحليلاً لأنه ليس مبادرة فلسفية ما. فمثلاً، نحن نشاهد أمامنا، كنتيجة لخضمّ الصّراعات العالمية، تفكيك مفهوم الحداثة؛ وهو تفكيك محض لأنه لا يبرّر تقليداً ولا يرجع إلى تجديد القديم، إذ أن الحركة التي فكّت التقليد ما تزال سائرة تعمل عملها. فليست مجرّد حقبة، ولو كانت كذلك لاكتفينا بالرّجوع إلى بديلٍ من البدائل المختلفة لكلمة «تقدّم» مثلاً. فالتّفكيك في ميدان الفكر محاولة استراتيجية أوضح شيء فيها هو جانب مغامرة تعكس مبتغاها بأن تعمل من غير قصد على إرجاع المفاهيم المفكّكة إلى أعماق فلسفية أثبتت بلادتها، شرط أن نفهم «البلادة» عربياً : الانغماس في العجز عن إيجاد مخرج من «الدّوامة» [illegible]، والخوض في الهذر الثقافي الإنسيّ. فالمحاولة هي الخروج من المحيط والإصرار على القطيعة مع الميتافيزيقا باسم الاختلاف تحت رحمة الاختلاف.

3 ـ فليس من غريب الأمر أن يُوَفّق دَريدة بين فكره ومواقفه مع الاحتفاظ بجذر الفكر مبتعداً عن ضجيج الإعلام بأكبر ما يمكن الابتعاد لإنسان الوقت. قال مرّة : «أنا إفريقي !» وقال إنه يشعر بالعسر في الثقافة الفرنسية. بالغربة ؟ ولكن أين هو المفكر الذي لم يعرفها ؟ كانت غربة أبي حيان التوحيدي في بلده، وابن رشد في أنْدَلُسِه، وابن خَمِيس في شِعْرِه ولغَتِه. إلاّ أن «العسْر» الذي يشعر به دَريدة مكّنه من إجالة فكره في الفكر الغربيّ من الداخل والخارج. نعم، هو افريقيّ، وهو جزائريّ، وثقافته فرنسية من الطبقة العليا والعيّنة الرّفيعة. ورغم ذلك، يشعر بالعُسر.

أُريد أن أقول كلمة شخصيّة، وإن كنت لا أسمح بذلك لنفسي إلاّ قليلاً. لقد زرت ألمانيا، للدّراسة، واشتغلت بأطروحة كان يشرف عليها «أُوغِين فِنْك»، تلميذ هُوسّرَل ورفيق هَايْدِغر، وكان شغفي بالفلسفة شغف طالب القرون الوسطى. وسرعان ما أدركت أن الغرب انتهى إلى فلسفة لن تعدوها فلسفة منه أبداً. وكنت إذّاك أفهم الغرب بمعنى أُوربا الغربية، التي تحقق مشروعها إلى درجة أن ضاقت ذرعاً بالفكر كفكر. لهذا، ولغيره من الأسباب، انتبهت إلى مجهود دَريدة مُنْذُ زجٍّ بمفهوم الاخـ(تـ)ـلاف في فكره، وتتبّعت بعض مغامراته،

ولكنّي احتفظت بصلتي بفلسفة المنطق والرياضيات لما فيها من تفكيك طبيعيّ مستمرّ. فلم يفاجِئْنِي أن قرأتُ بعض المقارنات بين دُرَيْـدة وفَنْغَنْشْتَـايْن كمـا يُفْهَمُ في أمريكـا الشمـاليـة. ولكن هذه المقاربات لا تعنى بعمق الحذر الفكريّ الذي جعل منه دُريدة سدّاً منيعاً يقيـه من تدخّل الإيديولوجيات في حقله. فتراه يختلف في تفكيكه ـ وهو لا يفكّـك دائمـاً، لأنـه ليس مجرّد «كـوجيتو» دائم التفكير - بين تفكيك مفهـومات الفلسفة التقليديـة بما فيها أنطـولوجية هَايْـدِغِر، وتفكيك مفهومـات علم المعاني كما تُطبّق في مجـالات الفلسفة العامة، إذا أنـه لو انخرط في الحـالة الأخيرة لكان كَمَن يريد الذود عن نتائج التفكيك، وليس للتفكيك نتائج.

هذا هو ما يُعير مواقفه ضـدّ السيـاسـات الاستعمـاريـة والعنصريـة والاضطهـاديـة مغزى فكرياً، لأنّها ليست مجرّد مواقف مبدئية، ولا اعتباطية. فلقد كتب دُريـدة عن نِلْسُون مَنْـدِيلا مقالاً رائعاً من أجمل ما كُتب عن مدلول تضحيتـه، وموقفـه من قضـايـا الشّرق الأوسـط موقف عـادل يفي حقـوق شعـوب المنطقـة حقّهـا، وفـي المقـام الأول إحقـاق حقّ الأرض المحتلّـة. ثمّ لم يقف أمـرُ الاهتمـام بهـذا النـوع من المشكـلات عنـد هـذا الحـدّ، فـدُر يـدة لم يكتف بـالتعبيـر عن موقف، ولا بـ«فلسفته» كمشكل له علاقة بشؤون الفكر، وبالحرّية، الحرّيـة أوّلاً، بل أصغى إلى الهدير العميق الذي ربط الفلسفة منذ القديم بالكيان الجماعي وبـاللغـة، واهتـدى إلى المفهوم الأسـاسي، إلى الروح، بمعنى الروح في عبـارة «الروح القـوميـة» و«القيم الروحيـة» و«العـلاقـة الروحية»، وما إلى ذلك ممّا يصدر عن «رَمَنْطَقَة» remantisation نوع خاص من القضـايـا تزج بالفكر في خضمّ الحماسات الشعبية والنزاعـات السيـاسيـة، وإعـادة إثبـات ذات الـذات. وهـذا مشكل لـه صـور قـديمـة في الاعتـزاز اليـونـاني بـالنّسب الهليني وصـورتـه الحـديثـة مـا أبـرزه هِيغَل من تحقيق العقل في إطار الدولة، وبالتالي في سيـاق القوميـة. ليس من الثنـاء على هَـايْـدِغِر في شيء أن نقول إنه مفكر ألماني، فالناس جميعاً يعلمون أنه كاتب ألماني. ومـا أظنّ أن بين الانتماء النازي وقبول الجنسية الألمانية عموماً يومـذاك فـارق يجعلنـا نسخـط مع المفكر على الباطل العنصريّ. لكن مَنْ ذا الذي يستطيع، في الظروف الدقيقة والأزمات الحاسمة، ألا يتـأثّر بما يظن أنه من باب الوطنية الصادقـة ومن بـاب الحرص على المنفعـة القوميـة ؟ فـالأهم هو التفكير بهذه المشكلة الصّعبة التي تستغلّها أطراف مغرضة، تتحـدّث عن النـازيـة وتنسى عُنْف الصفر اليـابـانيين ومـا فعلوا بـالصّينيين في ظروف مشـابهـة. كمـا تُنْسِينَـا الحملاتُ الموجّهةُ لِهَايْدِغِر أعماقَ المشكلِ وشمولَه : هذا حـاملٌ لجـائزة نوبل في السلام يحسب أنـه رسول الأمن إلى العـالم ويقف في قضيـة الأرض المحتلـة مـوقفـاً أروع (مـن الـروع) سـذاجـات هَـايْـدِغِـر

الذي لم يكن سياسيّ الحرفة، بل صانعاً يلازم مخابر الفكر. ولا يفيد ما تقول التساهل في هذه الأمور، ولكن التنبيه إلى أن الزّج بها في خضمّ حديث السّوء لا يفيدنا تنويراً ولا هداية، بل إنه خلط جديد بين الفكر والسياسة في أجواء من الحماسة وأهداف تقصد التعمية على ما يجرى والتغطية على الإظلام المستمرّ في المواقع الحسّاسة للكيان البشري. فتتّبع دُريدة الانحراف الفكري الذي يجسّده حديث «الروح». حديث دقيق، ولولا دقّته لما نهى القرآن الكريم عن الخوض فيه قائلاً : ﴿قُلِ الرُّوح مِنْ أمْرِ رَبِّي، ومَا أُوتِيتُم مِنَ العِلْمِ إلاَّ قَلِيلا﴾. ويُبيّن دَريْدة أن المسألة تهمّ كل من يتحدّثون عن «الروح»، سواء أكانوا مسيحيين أم يهوداً أو مسلمين. وأزيد أنا : سواء أكانوا هنوداً أو بوذيين أو غير ذلك ممن يؤمنون بالقيم الروحية. ولكن، في رأيي، إنّما يميّز حذر الإسلام من الخوض في هذا الحديث، وتحذيره منه، موقفاً جديراً بالتّفكير، لأنّه بالإشارة إلى العلم يفتح باباً للفكر فيما يمكن تفكيره بالوضوح الذي يتطلّبه تبادل الفكر في فكر بني الإنسان.

ليس ما استللتّه من خيوط تربط بين خواطري ومهامّي وبين ما أراه في رأيه تمجيداً من التّماجيد السائرة في عمله، ولكنه تنبيه إلى أسئلة جُلّها يهمّنا. فلا فائدة في الإعراض عنها، لأنها تتْبَعنا وتعمل عملها في متداول ألفاظنا ومتعاورات محاولاتنا الفكرية. ولكن قد يسأل القارئ عن معنى الفكر في هذا الحديث. أليس غطاء مبهم مما يجدّر اختزاله، كما نهى القرآن الكريم عن السّؤال في الروح ؟ إن الفكر لأدنى إلى مجهوداتنا. ولَوْ لَم يكن ذلك، لما قالت العربية : «إعمال الفكر»، ولما قلنا بضرورة توظيف الرويّة في ما تخوض فيه من محاولات استفهامية مستوضحة. الفكر منزلة بين منزلتين، وربط متعقّل، حذِرٌ بينهما. المنزلة الأُولى هي الثقافة. والثقافة ممارسات وتقاليد. فثقافتنا الإسلامية ثقافة لأن حياة العامة صورة عن اجتماع إنساني رتّب الإسلام تراتيبه، فليس هناك من يخلط بين الإسلام والإيمان، لأن الإيمان ليس ثقافة. وإلاّ لما جاء في الآية الكريمة : ﴿قُلْ لَمْ تُؤمِنُوا وَلَكِن قُولُوا أَسْلَمْنَا﴾. وإلى ذلك هناك منزلة أُخرى تقابل الثقافة، وهي منزلة دقيقة تكمن فيها الافتراضات التي لا نعيها، ولو وعيناها بعض الشيء لما كان ذلك مستحيلاً، لاَ لأَنّ الجمهور لا يعيها. وهذه المنزلة تكوّن مسبّقاتنا عما نسمّيه علماً. فنحن، في البلاد العربية الإسلامية، نتأرجح بين مفهومات مختلفة لما يستحق كلمة «علم». مفهومات دينية تقليدية من جهة، مفهومات عصرية من جهة أُخرى. لذلك نحيا تناقضاً في مستوى هذه المنزلة، زيادة على مَا بَيْن هذِهِ المفهومات وتلك، من تباين يؤدي أحياناً إلى التناقض. والربط بين المنزلتين يشكّل موقع

التّدخل الفكريّ على اختلاف ألوان التدخل، فكرياً محضاً كان أم علمياً صرفاً. ومهما يكن، فلا يمكن أن يكون من دون الحافز الأساسي الذي هو تشوُّف الفكر إلى الحرّية وتحديث ما يعسر فيه الإعراب عن ذات نفسه. لذا لا يتأتّى الفكر من دون تجلّد، ولا تجلّد مع التّبلّد. فلا فكر بدون إعماله. وإذا أمكن تحوير بيت أبي تمّام الشهير، فـ«الفكر أصدقُ إنباءً من الهذَرِ». ولذا أرجو أن يتمتّع القارئ بهذه النّصوص التي انتقاها صاحبنا، فينظر فيها متأمّلاً، ويستعين بها، فهي طافحة بما سيكون له سنداً على استيعاب ما في الأدب والشعر الأُوربيين من فكر ربما فُضّل على فكر المحترفين، وفلسفة المتهافتين، فتقول في هذا الاختيار وعن صاحبه ما أنا على يقين منه، كما قال أحد قدمائنا :

قد عرفناك باختيارك إذْ كا نَ دليلاً على اللبيب اختياره

محمد علاّل سيناصر

باريس

مقدمة المترجم

في هذا التقديم الإجماليّ الموجّه لمرافقة ترجمة عددٍ من النصوص الفكرية لجاك دريدا، سنكتفي بالتّأشير، بشيء من التخطيطية، على الخطوط العريضة لهذا الفكر، وعلى موضعه من الفكر الذي يعاصره داخل اللّغة الفرنسية وضمن الإنتاج العالمي للأفكار، وعلى موقع الدّراسات المترجمة في هذا الكتاب من هذا الفكر نفسه.

مَوْقَعَةٌ في التّاريخ*

يحتلّ جاك دريدا مكانة أساسية ضمن جيل «الفلاسفة الفرنسيين» التّالين لسارتر وميرلو بونتي، والذين تتوالى أعمالهم في الصدور منذ أواخر الخمسينات وما تزال (وقد مُنِيُوا أخيراً برحيل جاك لاكَان ومِيشِيل فُوكُو، وبانسحاب لوي ألتوسير لأسباب صحّيّة). أعمال تضع تحت طائلة التّساؤل والشّك مفاهيم كلٍّ من «الفلسفة» و«الأثر» و«العمل» الفكري أو الفنّي والأدبي بمعناه الناجز والنّهائي والمكتمل، و«الحقيقة» كفهمٍ جازم منغلق على ذاته، و«التاريخ»، طريقة معيّنة في كتابته، و«العقل» و«النّظام»، و«النّسق»، الخ... إنّها،

*) سمح كاتب هذه السطور لنفسه بأن يستعير في هذه المؤقعة لفكر دريدا داخلَ فكر الحقبة، بعض الفقرات من تقديمه لحواره مع الفيلسوف، المنشور في مجلّة **الكرمل** (العدد 17، العام 1985).

إذن، مراجعة للتّاريخ، تاريخ الفلسفة بخاصّة، تطال مفهوم التاريخ نفسه ومعايير كتابته المألوفة. مراجعة، لم تكن، أخيراً، مجرّدة من علاقة بالوضع التاريخي ـ السياسي المعاصر، الفرنسي والعالمي، من جهة، وبمسار الأفكار والآداب والفنون من جهة ثانية. فمن جهة التاريخ السياسي، نلاحظ انسحاب الاستعمار وظهور شعوب ودول الأطراف والهوامش، ظهوراً لا يهدّد المركز الاستعماري وحده، وإنّما مفهوم «المركز» بعامّة. ومن جهة التّاريخ الأدبي نُواجه بتشقّق الكيان الكلاسيكي للعمل، وظهور أعمال جديدة، «منفلتة»، حتى إذا كانت «الرواية الجديدة» لا تشكل الأنموذج الأمثل لها، فهي تظلّ تمثّل، مع ذلك، أحد الأعراض الأساسية للأزمة. تشقّق للوحدة الكلاسيكية للعمل، ولكن في الوقت نفسه امتزاج للّغة الأدبية بالفاعلية النّقدية عبّر عنه رُولاَن بَارْت إذ كتب : «إن لغة بذاتها تنزع إلى السَّرَيَان في الأدب كلّه، وحتّى أبعد منه»*.

يصلح التّعريف الذي يقترحه ڤنسّان ديكومب (في كتابه : «الذات والآخر ـ 45 سنة من الفلسفة الفرنسية)، بين جيل 1945، جيل سارتر وميرلو بونتي ومن دَارَ في مدَارهما (مع عدم إمكان اختزال فكر أحدٍ إلى الآخر، فالأمر يتعلّق هنا بتقريبات عمومية)، والجيل اللاّحق له، جيل فوكو ودولوز ودريدا وميشيل سير وجان ـ فرانسوا ليوتار، الخ... نقول يصلح لأن نأخذ به مبدئياً. ففي الوقت الذي احتمى فيه الجيل السّابق، بحسب ديكومب، بالـ«هاءات» الثلاث (هيغل وهوسرل وهايدغر)، فإن الجيل اللاّحق قد احتمى بـ«زعماء» الشّك الجدُد : نيتشه وماركس وفرويد وقد أعيدت قراءتهم بحسب معطيات العالم والكتابة الجديدة. وستقود أعمال هذا الجيل (ونحن إنّما نُسمّي هنا، على عجل، آفاق تدخّله الفكريّ الذي قد نعود إليه بتفصيل أكثر في مناسبة أُخرى)، نقول ستقود إلى إقامة مبحث جديد في الجنيالوجيا (البحث في «أنساب» الأفكار) سيكون من أبرز ممثّليه فوكو ودولوز، وتحديد تدخّل البنية في التاريخ (ألتوسير) وإلى تتبع تدخُّل الذات الفاعلة أو الرّغبة في العمل السياسي، أو الأخير باعتباره مقوداً بمجرّد «رغبة بالحقيقة» تأتي الممارسة لتكشف أحياناً عن خطئها (دولوز، ليوتار). وقد تضافر مع هذا عمل على أصل «الحقيقة» (ليوتار،

*) «النّقد والحقيقة» Critique et Vérité، ص. 45، ويذكره فرانسوا ڤال في «الفلسفة» ضمن المؤلف الجماعيّ «ما البنيوية ؟»، ص. 31.

كلوسوفسكي) ونقد لـ«الوضعية» ومحاولة لتأسيس تاريخ إبستيمولوجي للعلوميّات بالتّعاضد مع الأفكار والآداب (يرينا ميشيل سير، مقتفياً خطوات باشلار وكانغليم، أن مبدأ الآلة البخارية «لا يحرّك العلوم الطّبيعية وطاقيتها - مبحثها في الطّاقة - وحدهما، وإنّما كذلك ماركس، في تفكيره حول تراكم رأس المال، وفرويد في السياقات النّفسية الأولية ونيتشه في فكرتيه عن إرادة القوة والعَوْد الأزلي...»)* وهذا العمل كلّه لم يتم - ولا يتمّ - بمعزل عن أبحاث أخرى أساسية تاريخ الأديان (دوميزيل) والأنثروبولوجيا (كلُود لِيفِي - ستْرَاوْس) والتّحليل النّفسي (جَاك لاكَان) والألسنيات (بِنفنِست، ياكُوبْسُون) والنّقد الأدبي والتّحليلات السيميولوجية (بلانْشُو، رِيشَار، بَارْت، جينيت، الخ...) أبحاث تتمحور، ولو عبر مسالك مختلفة وانطلاقاً من زوايا نظرٍ متباينة، حول العلامة اللّغوية، إذ ربّما كان عصرنا، كما كتب دريدا (راجع، في الكتاب الحالي، «نهاية الكتاب وبداية الكتابة») هو عصر تضخّم العلامة، الذي تأتي فيه حقبة ميتافيزيقية بكاملها لتعرض نفسها كإشكالية على اللغة وفي اللّغة.

إذا كانت إحدى أهمّ إضافات هذا الجيل تتمثّل في الكشف عن استمرار خطاب اللاّهوت والميتافيزيقا حتّى في الأعمال الفكرية المتأخّرة التي تزعم الخروج عنها (يرينا دولوز، مثلاً، في كتابه «الاختلاف والتكرار» أن صفات «الكمال» و«الجمال» و«الحقيقة» إن هي إلاّ صفات إلٰهية، وأنّنا، إذ عَزَوْنَاهَا للإنسان، فقد حوّلنا اللاهوت (التيولوجيا) إلى «إناسة» (أنتروبولوجيا) إلا أننا لم نغيّر شيئاً في الأساس)، إذا كان الأمر كذلك، فإن دريدا، للكشف عن هذه الاستمرارية، يُموضع تدخّله في أفق الكتابة، وفي استنطاق التّصوّر الغربي للكتابة عبر مختلف تنويعاته وتجلّياته.

استراتيجية شامِلَة للتّفكِيك

ثمّة لدى البعض نزوع مؤسف إلى استخدام الكلمات بسرعة، وإلى توهّم الفكر والتغيير الفكري متحقّقين بمجرّد الإعلان عنهما تخطيطياً، أو الإعلان

*) ميشيل سير، يذكره ديكومب في المصدر المذكور، ص. 170.

وكفى، وهذا ما ينهض دريدا ضدّه بخاصّة. فالقول، مثلاً، بتمركز الغرب عرْقياً، هذا شيء لا يقوله دريدا إلا بعد سجالات طويلة يخوضها مع الفكر الميتافيزيقي الغربي (والميتافيزيقا هي، في نظره، «إيديولوجيا المجموعة العرْقية الغربية») ومع تاريخه. أي إلا بعد أن يرينا أن هذا التمركز العرقي لم يكن ممكناً إلا بفضل تمركزات أُخرى دعّمته ومكّنت الذّات الغربية من الاستقرار في تصوّرها لذاتها : تمركز عقلاني، تمركز «لوغوسي» أو خطاب أو عقل حاضر في قلب ذاته، لا ينفعل إلا بذاته، ولا يحتاج إلى سندٍ أو ضمانة آتية من مرجع برّاني عليه. وهذا كلّه معبَّر عنه في الفكر الغربي، على امتداد حقباته، في قاموس خارج من اللاهوت مباشرة، لا ينجرح فيه حتّى مفكرو عقلانية معيّنة (روسو، مثلاً، أو ديكارت) من الكلام على «النور الطبيعي» و«الصمود بوجه غواية الشيطان»، الخ... وتمركز صوتيّ، من ثمّ، يُغلب الكلام المباشر على الكتابة، فالصّوت وحده يتمتّع بعلاقة جوهرية مع «الحياة المنفردة للرّوح» (هوسرل) والكلام، بعكس الكتابة، هو وحده الذي يستطيع على الفور أن يتدارك ذاته ويصحّح نفسه، فهو لا يحتاج إلى مرجع آخر سواه ولا إلى إعانة خارجية مثلما يحتاج اللّقيط إلى أب، أو كما تحتاج إليه الكتابة : «هذا اللّقيط بامتياز» (أفلاطون). وإذا كانت الكتابة قد مثّلت لأفلاطون ابتعاداً عن نظام الأب، فهي ستمثل لروسو ابتعاداً عن الأم (تتغيّر الأقطاب إلا أنه المشهد العائلي نفسه) : كان، أي روسو، يرى أن الكتابة لا تتمتّع مع الحقيقة، إلا بعلاقة مشوّهة، أو ناقصة كالاستمناء الذي لا يُحيل إلى جسد الآخر وإنّما إلى صورته، فيُبعدنا بذلك عن الطّبيعة، «أُمّنا». أما مفكّر أقرب إلينا في الزّمن، ككلود ليفي - ستراوس، فيرى أن السّلطة تدخل إلى المجتمعات المدعوّة بالبدائية مع الكتابة وبالتساوق مع الكتابة، ممّا يجعله يتمنّى أن تبقى هذه المجتمعات بعيدة عن الكتابة، أي (يُعقّب دريدا) خارج التّاريخ وعلى هامشه*.

*) يعرض دريدا التّصور الميتافيزيقي للعلامة لدى هوسرل في المدخل الذي وضعه لترجمته لمقالة هوسرل : «أصل الهندسة» **l'Origine de la géométrie** (المنشورات الجامعية الفرنسية، 1962)، وكذلك في «الصوت والظاهرة» **La Voix et le Phénomène** (الدار نفسها، 1967)، ولدى أفلاطون في «صيدلية أفلاطون» La Pharmacie de Platon, in **La Dissémination** (منشورات لوسوي، 1972)، ولدى هيغل وروسو وسوسير وليڤي ستروس في «عن الغراماتولوجيا» **De la Grammatologie** (منشورات «مينوي»، 1967). وربّما عدنا في مناسبة قادمة إلى تحليل هذه الأعمال.

بمواجهة هذه الميتافيزيقا، وهذا التّاريخ المفهوم على نحو ميتافيزيقي، حتّى في الكثير من النّصوص التي تُموضع نفسها في أُفق ماديّ، يقترح دريدا استراتيجية في القراءة تقوم على «التّفكيك» déconstruction (راجع بصدد المفردة وتاريخها و«استعمالها»، «رسالة إلى صديق ياباني» في هذا الكتاب). وبالتّضادّ مع مفاهيم «الأصل» و«الهوية» و«الكلّية»، يحرف كل شيء باتّجاه «الاختلاف» الذي يعدّل من أجله المفردة الفرنسية نفسها التي تدلّ عليه (وسنرجع إلى هذا بعد وهلة). وكذلك (وهنا تكمن إحدى الحركيّات الأساسية لهذه الاستراتيجية) فبالتضاد مع «الأزواج» المفهومية أو المفاهيم المزدوجة التي يتمحور حولها الفكر الميتافيزيقي الغربي، والتي تحيل إلى «طوابق» وعلاقات متراتبة محكومة بالتوزّع إلى أعلى»/ «أسفل»، «واقعي»/ «خيالي»، «الواقع»/ «الحلم»، «الخير»/ «الشر»، «الباطن»/ «البرّانية»، «الكلام»/ «الكتابة»، «المثال»/ «المادة»، «الشرق»/ «الغرب»، «المذكّر»/ «المؤنّث»، «المدلول»/ «الدّال» الخ... يقترح دريدا ويدفع إلى العمل سلسلة من الكلمات مزدوجة المعاني تحمل في داخلها قوّة على الخلخلة والتّفكيك عملت الميتافيزيقا الغربية على الحطّ من أحد معانيها دائماً.

من هذه المفردات: «الأثر» la trace، مثلاً، الذي يشير، في الأوان ذاته، إلى امّحاء الشيء وبقائه محفوظاً في الباقي من علاماته. هكذا يكون الأثر قناة للارتباط بسابق النّصوص والعلامات، وللتّيه في علامات أخرى لاحقة، في نشاط معمّم للغَرْس والبَعْثرة والتوليف الطّباقي. وكذلك المفردة hymen التي تدل في الفرنسية على غشاء البكارة، وفي الوقت نفسه على الاقتران أثناء الزيجة، على النّحو الذي مكّن مالاَرْمِه من أن يكتب، ضدّ نظرية المحاكاة الأفلاطونية، أن أحداً يكتب دائماً انطلاقاً من ورقة بيضاء، وهذا ما طوّره دريدا بدوره. أو «الفارماكون» pharmakon، هذه المفردة لأفلاطون غير القابلة للتّرجمة، التي كان يحدّد بها الكتابة باعتبارها سُمّاً وترياقاً في آنٍ معاً. أو «الملحق» (الزيادة) supplément الذي يشير إلى ما نضيفه، فهو يأتي ليلتصق بالشيء، ليتطفّل عليه، أو ليسدّ فيه نقصاً. ويقوم عمل دريدا على بعث طاقة التّعبير الحيّة في المعنى الآخر (المهمّش) لكلٍّ من هذه المفهومات، والتأكيد عليه، بقوّة، بحيث يعود يواجهنا كلّما ورد ذكر الكلمة المتضمّنة عليه، مثل ذلك الفيل المتخفّي في

صورة، والذي ما إن ندلّ عليه الطّفل حتى لا يعود يضيع عن بَصَره. فإذا كان رُوسّو يرى، مثلاً، في الكتابة مجرّد «ملحق بالكلام»، فإن دريدا يُرينا فعالية الملحق، كل ملحق، إذ من شأنه أن يقلب نظام ما ينضاف هو إليه، وأن يحلّ محلّه أحياناً : فكم من ترجمة تتجاوز النّص الأصليّ ؟ وكم من حاشيّة (هذه الزيادة المقذوف بها في أسفل المتن) تكشف لنا، كزلاّت اللّسان ووظيفتها في التّحليل النفسي، عن التناقضات أو المغالطات التي يجهد المؤلف في إخفائها في المتن ؟ (طبّقَ دريدا هذا النّوع من القراءة «في الهوامش والحواشي» على نصّ فرويد نفسه، فأرانا أنّه، على أهمّيته، لا يضمّ مفردة أساسية واحدة ليست مشتقّة من القاموس الميتافيزيقي). إنها إجمالاً مفردات، لا تمثل كلمات (بالمعنى الكلاسيكي لكلمة مغلقة على ذاتها وكافية لنفسها) ولا مفهومات، بل هي تعمل كـ «حزمة» من الكلمات والمفهومات قابلة لا فقط لتعديد استعمالاتها، وإنما للدخول مع مفردات أخرى في تركّبات عنقودية محكومة إيقاعياً ودلالياً : فَـ «hymen» (بكارة/ جماع) تُحيل إلى hymne (النشيد). ونرى لدى دريدا إلى «marge» (الهامش) وهو يتداخل مع، ويحيل إلى كلٍّ من marque (سمة، أو علامة) و marche (المسيرة) : الهامش «علامة»، فهو يساهم في «مسيرة» النصّ : يدفعه أبعد من نفسه، وأبعد ممّا نتوقّعه غالباً. إنّها، بتعبير دريدا نفسه، «محارق مركّزة، واقتصادية، ومواضع مرورٍ جبرية لعدد كبير من العلامات ومصاهر غليانية على نحوٍ يكبر أو يصغر»، لذا فإن «آثارها ونتائجها لا تسقط عليها وحدها في نوعٍ من الانفعال بالذات المجرّد من كل انفتاح، بل هي تسري، في سلاسل متعدّدة، على المجموع العمليّ والنّظريّ كله، بصورة مختلفة نسبياً كل مرّة»* !).

الخلاصة، أن ما يتبعه دريدا هنا ويحاول إقامته هو «استراتيجية شاملة للتّفكيك»، وهذه الاستراتيجية عليها في نظره أن تتفادى الوقوع في فخّ المقابلات الثنائية الميتافيزيقية، وأن تقيم، ببساطة، داخل الأُفق المغلق لهذه المقابلات، «عاملة» على رجّه من داخله. تقيم فيه، لأنّنا نعرف النتائج العملية (والسياسية خصوصاً) التي تعود بها محاولات تضع نفسها دفعة واحدة خارج هذه

*) راجع الكُتيّب الذي جُمِعَتْ فيه ثلاث محاولات مع دريدا، بعنوان «مواقف» Positions، منشورات «مينوي» (1972).

المقابلات : إنّها تترك البنيان الأول كما هو، وبالإضافة إلى أنّها تحرم نفسها من فرصة التأثير فيه، فهي تجازف بالسّقوط أمام ما تحاول هي تفكيكه. بدل المحاولات الارتجالية التي تتلخّص في عبارة : «إمّا... وإمّا»، يدعو دريدا إلى البقاء، مرحلياً، داخل الأفق الميتافيزيقي نفسه، والعمل، في حركة أولى، على قلب مراتبيته بحيث يحتلّ «الأسفل» مكان «الأعلى». هذه الحركة تجد في نظر دريدا تبريرها في كوننا، داخل المقابلات الفلسفية الكلاسيكية، لا نجدنا أمام تعايش سلمي ومقابلة حيادية، وإنّما أمام عمل عنف. ثمّ تأتي حركة ثانية تتمثّل في العمل ميدانياً، داخل النّسق الذي يجري تفكيكه، للكشف عن عجزه وتناقضه، ولفرض نظام بدائل أخرى. هكذا يُطاح بالعلاقة التراتبية القديمة، ويُمَهّدُ لمجيء «مفهوم» جديد لا يمكن فهمه ولا تمكينه من العمل دون النّسق السّابق «أو القديم». هذا كلّه يرينا كم يكون على هذه الاستراتيجية أن تتضمّن على عنصرين أساسيين : «الجدّية» أولاً. وفي دراسة له عن جورج باتاي («من الاقتصاد الضيق إلى الاقتصاد الشامل» ـ «الكتابة والاختلاف»)، يرينا دريدا أن باتاي، ليؤشّر على حدود فلسفة هيغل، فهو قد تعامل معها بجدّية مطلقة : إنّه هذا الذي سهر مع الفلسفة، «سَهَر معها اللّيل كلّه»، «حتى ينبلج الصّبح، هذا الصّبح لا غيره». إذ ذاك يكون نوع من الضحك جائزاً وممكناً، وتبدأ المعرفة الجديدة بالنّشوء عبر نوع من «اللّيّ الغريب للخطاب». أما العنصر الثاني فيتمثّل في «الدهاء» (أو المكر). فللكشف عن خطل لغة «المعلّم» أو «السّيّد» (لغة الميتافيزيقا الغربية)، يجب إتقان منطقها والإطاحة بمفهوماتها، ومن ثمّ إرجاعها ضدّه، بهذه الحركية المزدوجة التي يلخّصها ديكومب في هذين التعبيرين : «قصْد مُغْرِض» (تفكيك لغة «المعلّم» وقلْبها ضدّه) و«نجاعة فائقة في الوسائل» (الإتقان البعيد للغة هذه الفلسفة)*.

*) هذا هو ما يفسّر قول دريدا، في نقدٍ له لـ«تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي» لميشيل فوكو، إنه «ما من تاريخ ممكن الا تاريخ العقل» وأنّ الفيلسوف، عندما لا يلجأ إلى أدوات صاحب خطاب العقل ليَرجعها ضدّه، فهو لا يقوم إلاّ بما يُدعى في لغة وزارة الداخلية بـ«عملية شغب» بسيطة. والإشارة هنا إلى اضطرار فوكو (الذي لاحظه جميع من كتبوا عنه، حتى ضمن الإعجاب بعمله : دو سرتو، ميشيل سير، فرانسوا ڤال، ڤنسان، ديكومب، الخ...)، نقول، اضطراره إلى لغة أو إجرائية لغوية مزدوجة : فهو تارةً يُقارب الجنون بأدوات ومفاهيم العقل، وطوراً يحاول بلغة شعرية عالية، أن «يترجم» همهمة الجنون وصمته. تمزُّق الكتاب، أي «تاريخ الجنون»، بين هذين المستويين للكلام، هو ما يصنع، في نظر دريدا «كِبَر مشروع فوكو وفشله في آن معاً».

لتغذية هذه «الاستراتيجية الشاملة للتّفكيك»، اتّجه دريدا، بالإضافة إلى دراسته، تفكيكيّاً، للنّصوص المؤسّسة للفلسفة الغربية (أفلاطون، روسو، هوسرل الخ...)، اتّجه إلى «الأدب»، الذي وجد فيه، وبخاصّة لدى شعراء وكتّاب مشغولين هم أنفسهم، كلّ على شاكلته، وضمن لغته الخاصّة، بـ «استراتيجيات تفكيكية» (قبل التّسمية) كمالارمِه وباتّاي وآرْتُو وجنيه وكَافْكَا، الخ...، وجد وحدات «قلقة»، غير قابلة للحصر، تسكن أفق المقابلة الفلسفية وتصمد أمامه، وتعمل على الإخلال بنظامه، مستعيرة، كل مرّة، بعض أدواته و«مفهوماته». هذا الرجّ للموازين والعلاقات والتواطؤات القائمة هو ما يمكّن، في النّهاية، من إعادة تشكيل المقابلات القديمة للنّسق الكلاسيكي للفكر، واقتراح تجاوزها. فأمام المقابلة العنْفية : «كلام» / «كتابة»، يمكن، مثلاً، أن نجعل تصوّراً آخر للكتابة ينبثق من داخل الكلام نفسه، محطّماً النّظام المتسلّم، وغازياً أُفُقَه.

هذا التّصور الآخر للكتابة يدفعنا إلى تقديم الملاحظات الثلاث التالية حول «الاخـ(تـ)ـلاف»، وحول نقد دريدا الجذري لمنطق «العلامة»، وأخيراً حول ما يدعوه هو بـ «الكتابة الأصلية».

في الاختلاف

بتصدّيه للمفهومات المؤسّسة للميتافيزيقا الغربية، ولمفهوم «الأصل» l'origine، بخاصّة، يرينا دريدا، بمماحكة ديالكتيكية نوعاً مّا، أنّ «الأصلي» لا يكون «أصليّاً» إلا باستناده إلى «النّسخة» التالية له، التي يسود الزعم أنّها تأتي لتنسخه وتكرّره، ضامنة له بذلك حيازة تسمية «الأصلي» أو «الأصل». لا يكون «الأوّل» أوّل إلاّ بالاستناد، استناداً مؤسّساً، أي يقيم في جوهر «الأول» نفسه بما هو «أول»، نقول الاستناد إلى «الثاني» الذي يدعّم ذلك «الأول» في «أوليته». ومن هنا، وبحسب لعب على الكلام عائد إلى ديكومب، فإنّ «الأول» هو (في نظر دريدا)، أول / ثانٍ، والثاني ثان / ثانٍ، الخ... هذا يعني أنه ليس ثمّة من أصل محض، وأن الأصل يبدأ بـ«التّلوّث»، أو الابتعاد عن مقام الأصليّة، بمجرّد أن يتشكّل كأصل، فيجد نفسه مجبراً على أن يمهّد لمسار تأتي فيه «الآثار»

المتتابعة لتُعدّله في «أصليّته». كل شيء في التّاريخ - ليس ثمّة سوى التاريخاني. الأصل طريق إلى الأثر مثلما يكون اليوم الأوّل في حياتنا يوماً أوّل في اتّجاه الموت في آنٍ واحدٍ معاً.

وإذن، فـ«في البدء كان الاختلاف»، وهذا هو ما يفسّر مقولة دريدا في التّأخّر أو الإرجاء الأصليّ **Le retard originaire**. الأصل يحيل إلى لاحقه دائماً، و«الهوية» إلى «آخَرها» الذي يؤسّسها هي نفسها كهوية. بذا يكون الاختلاف **la différence**، في حقيقته، إحالة إلى الآخر وإرجاءً لتحقّق الهويّة في انغلاقها الذّاتي، أما ما دعاه دريدا بـ **la différance**، مُحوّلاً حرف «e» في المفردة السّابقة إلى «a»؛ مُفيداً في هذا التّحويل من منطق الفرنسية نفسه الذي يمنح اللاحقة اللّغوية «ance» معنى الفعل وطاقته، أي ما يقابل «المصدر» في العربية. وهذا ما دعانا إلى التّدخّل في كتابة المقابل العربي نفسه (على نحو مؤقّت)، فكتبنا : «الاخـ(تـ)ـلاف»، داعين القارئ إلى أن يتعرّف، داخل كلمة «الاختلاف» نفسها، وبعد وضع حرف «التاء» بين قوسين، على فعل «الإخلاف» : إخلاف الهوية موعدها مع ذاتها وإحالتها إلى «الآخر» باستمرار. وليس منطق هذا التّحويل أو اقتصاده، بالبعيد عن منطق واقتصاد التّحويل نفسه الذي يجريه دريدا في المفردة الفرنسية. فاللّعبة بكاملها تعتمد هناك على إجراء مكتوب (فارق النّطق بين «ence» و «ance» ضعيف جدّاً ويكاد لا يبين للسّمع)، وهي، هنا، تعتمد على عزل حرف منطوق، بتعليقه ووضعه بين قوسين. هذا الانزلاق المتكتّم للحرف يُقيم هو نفسه في قلب الاقتصاد شبه غير المحسوس الذي تعبر فيه الهوية إلى آخرها أو «تقمعه». وكما أسلفنا، فهذا إجراء مؤقت ربّما تمكّنّا لاحقاً، أو تمكّن مترجم أو باحث آخر، من اقتراح بديلٍ له أكثر نجاعة. (نكتب «الاختلاف» بصيغتها العادية عندما يستخدمها الفيلسوف بمعناها الأول، غير المتضمّن على إحالة أو إرجاء).

نقد «العلامة» / الكتابة الأصلية

هذا المفهوم المعمّم للاخـ(تـ)ـلاف، سيجد في الكتابة أحد ميادين تشخيصه وعمله الأساسية. وذلك عبر نقد جذريّ لمفهوم العلامة* كما هو متعارف عليه في

*) فال، «الفلسفة»، سلسلة «ما البنيوية »، François Wahl, **Philosophie**, in **Qu'est ce que le stucturalisme**, 5, p. 156

ميتافيزيقا اللّغويات الغربية، وكما منحه العالم السويسري فردينان دو سوسير Ferdinand de Saussure أساسه النّظري الأكمل في دروسه في علم اللّغة أو الألسنيات العامة. يجعلنا دريدا نلاحظ، أولاً، أنّه في التّقسيم المألوف (الذي يرجع إلى ما قبل «سوسير» حتى إذا كان الأخير هو من قعّده ووضع علمه)، بقي الامتياز يُعْقَد دائماً لـ «المدلول» - أي الكلمة في نظام معانيها، على حساب «الدّالّ»، أي الكلمة في مادّيتها وما يربطها بالكتابة. امتياز ينطلق منه سوسير كمُسَلّم وأمرٍ مفروغٍ منه : ففي الوقت نفسه الذي يؤكّد فيه على اعتباطيّة الإشارة (انتفاء وجود باعث منطقي في اختيار شعبٍ ما، العرب مثلاً، كلمة كـ «الشجرة» لتسمية هذا الشّيء الذي هو «الشّجرة» - إلا في حالة بعض الكلمات، المصوّتة مثلاً، كفعل «غرغر» الذي يرتبط اسمه بالصّوت المرافق لحدوثه)، وكذلك في الوقت نفسه الذي يحدّد فيه، أي سوسير، السيميولوجيا كـ «علم شامل» يعنى بـ «تعليمنا فيمَ تقوم العلامات أو الدّالات، والقوانين التي تحرّكها»، مؤكّداً على أن علم اللغة أو الألسنيات ليس سوى «جزء من هذا العلم الشامل» (دروس في علم اللّغة العام، ص. 33)، فإنّه يعود رغم ذلك ويؤكّد على نحو قطعيّ على أن «اللغة والكتابة يشكّلان نظامين للعلامات متميّزين، وأن علّة الوجود الوحيدة للثانية هي تمثيل الأولى؛ إن مادّة اللّغة تتحدّد بالتقاء الكلمة المكتوبة والكلمة المنطوقة، إلا أنّ الأخيرة هي وحدها ما يمثّل هذه المادّة» (المصدر نفسه، ص 145). ويتساءل دريدا عن بواعث هذا التمثيل المعطى للكلام المباشر على الكتابة. الإجابة الوحيدة الممكنة في نظره هي أن سوسير يرجع هنا إلى نمط الكتابة الوحيد الذي يعرفه الغربيون (ويعتبرونه، بلا شكّ، متفوقاً على سواه): كتابة أبجدية، أو صوتية، تعمل، كما كتب سوسير نفسه، «على إعادة إنتاج سلسلة الأصوات المتعاقبة في الكلمة» (المصدر نفسه، ص 47). ويتساءل دريدا : ما نفعل، إذن، بنظُم الكتابة الأخرى، الإيديوغرامية، مثلاً، التي، كما حدّدها سوسير نفسه، «يتمّ التمثيل فيها على الكلمة بعلامة وحيدة لا صلة لها بالأصوات التي تتألّف منها الكلمة»، كما في الهيروغليفية المصرية القديمة والصّينية واليابانية الحاليّتين ؟ بتأسيسه فكره اللّغوي على نمط كتابة واحدة - الكتابة الغربية - ألم يسقط سوسير، وبسهولة مدهشة، في حبائل

مركزية عرْقية تندمج على هذا النّحو، وبصورة لا تقبل الفصم، بالمركزية الصواتية الغربية ؟ ليست المقاربة هنا، بين المركزيتين، بالمصطنعة أو المفروضة، ذلك «أن الكتابة والحرف، كانا على الدّوام معتبرين في التراث الغربي الجسم والمادة الحسّيين البرّانيين على الرّوح والنّفَس، والكلمة الإلهية واللوغوس» («عن الغراماتولوجيا»، ص 52). وكما كتب فرانسوا ڤال، فإن «الخفض من قيمة «الدّالّ» - حتى إذا حدث ذلك مع الإقرار بكونه أداة لا غنى عنها للخطاب العقلاني - إنّما يشهد على أن ما ندعوه بالوجود (باعتباره جوهراً وكينونة، للشيء مثلما للذّات الفاعلة) إنّما يمنح نفسه لنا داخل التّلاحم والانطواء على الذات، وبالتّضادّ مع التبعثر والانتشار». ما يخيف في الكتابة هو ما تحفّز عليه من انتشار للوعي مثلما للعلامات، لا يتسبب به الكلام المباشر الملتحم حول نفسه.

بعد هذه الحركة التي يرينا فيها دريدا الأَصل الميتافيزيقي للمفهوم الغربي للعلامة، يرينا في حركة ثانية كيف يمكن تجاوز ثنائية الكلام/ الكتابة نحو كتابة أصليّة. يرينا ببساطة، أن كل عنصر في اللّغة، مثلما في كل تركُّب، لا يتمتّع بحدّ ذاته بقيمة، وإنّما يستمدّ قيمته مما يميّزه ويوجّهه داخل «نسق من التّعارضات». إن العناصر تعيش، جميعاً، فيما بينها، نظاماً من «الإحالات» renvois المتبادلة وهذه الإحالات هي ما يمنحها مقامها وعملها. إنّ لعبة الإحالات هي «الشرط المتعالي [الكائن فوق كل شرط] لكل عملٍ دالّ». و«لمّا كان كل عنصر يتحدّد بعلاقته بالعناصر الأُخرى وبشاكلته في تكميلها، فيجب أن تكون لعبة الاختلافات هذه، التي تؤسّسه، «مسجّلة» فيه من قبل» (ڤال، في عرضه للغراماتولوجيا، المرجع المذكور، ص. 170). وهذا هو ما يدعوه دريدا بـ «الأثر» trace، ويعرّفه كما يلي : «إن كل عنصر يتأسس انطلاقاً من الأثر الذي تتركه فيه العناصر الأُخرى في السلسلة أو النسق» («السيميولوجيا والغراماتولوجيا»، يذكره ڤال، ص. 170). عَبر لعبة الآثار والاختلافات والإحالات المتبادلة، تنشأ «تفضية» (خلق فضاء) ومسافة وانزياحات وفواصل، حتّى داخل عناصر اللّغة المتكلّمة أو الكلام، ومهما كانت وجازتها. هذا يعني أن ثمّة في اللّغة «اخـ(تـ)ـلافاً» بالضرورة - أي اختلاف وإرجاء وإزاحة. وهذا النّسيج هو ما يدعوه دريدا : «le gramme» («الكتْبة» أو وحدة الكتابة وعنصرها). نسيج يرينا أن ثمّة

في كل شيء كتابة، بما في ذلك الكلام المنطوق، بمجرّد أن يكون ثمّة عمل إحالة و«أثريــة» بين عنــاصره المختلفــة. هكــذا تتحــدّد هــذه «الكتــابــة الأصليّــة» l'archi-écriture : كتـابـة كبرى إذا جـاز التعبير، لا تُحيل إلى أصـل، وإنّمـا إلى مـا يسبـق تقسيم الكلمـة إلى دالّ ومـدلـول، إلى عنصر دلالــةٍ وعنصر إدلالٍ مــادّي. كتابة تتجاوز القسمة «المبتذلة» إلى كلام وكتابة، وتشكّل، بتعبير دريـدا نفســه : «شرط كلّ شكلٍ لكل لغة». والعلم الذي يعنى بهذه الكتـابـة هو بـالـذات مـا سمّـاه دريدا بـ «الغراماتولوجيا*» la grammatologie : علم، كمـا كتب فـال، هو «نصوصيّـة مبدئية أو تدشينية لكل نسق دالّ (...) يتمتّع، بتعبيرات دريدا، بميزة «تحييد» الجانب الصواتي في العلامـة، و«موازنتـه فعْليـاً»، أي، تسليـط الضّوء أخيراً على مادّية العلامة (أثر مكتوب)» (المصدر المذكور، ص. 171).

محتويات الكتاب الحالي

حاولنا في هذا الكتاب (الذي يُستحسن، كما أسلفنا القول، أن يُقرأ بـالتّزامن مع، «صيـدليـة أفلاطـون» الصـادرة ترجمتـه قريبـاً) أن نقـدّم صـورة، أوّليـة لكن واسعة بقدر الإمكان، عن هذا الفكر الدريدي في تعدّد آفاقه وحركاته.

النصوص الثلاثة القصيرة الأُولى (والأُول منها حوار لكاتب هذه السّطور مع دريـدا، والثـالث محـاورة صحفيّ وهميّ) تقـدّم إطلالـة عـامّـة أو تخطيطيـة على نقاط أساسيـة من هـذا الفكر. يجـد القـارئ في النّص الأُول حـديثـاً عمّـا دعونـاه بـ «استراتيجية» دريدا، وعن علاقة كتابته، من جهة، بهايـدغر (وهي هنـا، وكمـا يرى القـارئ، علاقـة لا تستبعـد الاستنطـاق السّجـالي أو القراءة الإشكـاليـة لفكر الفيلسوف الأَلماني)، ومن جهة ثـانيـة بـالنّص «الأَدبي» (مـالارمـه، آرْتُو، جنيـه، الخ...). وفي النص الثاني، وهو رسالة إلى صديق يابـاني، يقف دريـدا، بتفصيل نسبيّ، عند مفهوم ومفردة «التفكيك»، وما يجب فهمه فيها وما لا يجب اختزالها

*) يترجمها البعض إلى العربيـة، خطـأ، بـ«النّحو يـة» (من «النّحو»)، منقـادين إلى ذلـك بحضور الـ«غرامـا» في الكلمـة، نـاسين أن «الغرامير» (علم النّحو) إنّما سُمّي كذلك لعنايته بقواعد لغة. المقابل الأَمثل للغراماتوتولوجيـا في العربيـة (لكن هل يجب البحث هنا عن مقابل ؟) سيتمثّل في التّعبير : «علم الكتابة».

إليه. أما في الثالث، فيعرض دريدا الآفاق الحالية لدراسة اللّغة، عبر علاقتها بـ «السّياق»، بالمعنى الواسع للمفردة الأخيرة : الوضعية الفكرية ـ السياسية ـ الاجتماعية والإشكاليات التي تفرزها في النّصوص الأخرى المحيطة وظروف إنتاج الخطاب نفسه (المدرسة، الصّحافة، سوق النّشر، الإعلاميات، الخ...)، وكذلك عبر كشوفات «البراغماتية» اللّغوية أو تداولية اللغة (بنفست، أوستين الخ...) التي دعم دريدا حواراً معها داخل فكره نفسه.

نأتي الآن إلى النّصوص الخمسة الطويلة نسّبياً، التي تشكّل الهيكل الأساسي لهذا الكتاب.

لما كان جانب هام من فكر دريدا يقوم، كما أسلفنا القول، في تفكيك الميتافيزيقا الغربية المقامة حول العلامة اللغوية، والتي تتميّز بازدراء جذريّ تقريباً للكتابة، فكان لابدّ أن نترجم فصلاً من كتابه «الغراماتولوجيا»، وهو الكتاب الذي عرض فيه بتفصيل أكبر عناصر هذه الميتافيزيقا والتّصور الجديد لكتابة تسبق، كما ذكرنا، تقسيم اللّغة إلى كتابة وكلام، مكتوب ومنطوق، الخ... وقد ترجمنا (بطلب منه) الفصل الأوّل من الكتاب المذكور، إذ يكشف فيه، دفعة واحدة، عن الانحياز إلى الكلام (المباشر) الذي ميّز لحظات أساسية من الفلسفة الغربية (أرسطو، هوسرل، هيغل، سوسير، الخ...) كما ويرينا أن هايدغر، وإن كان لا يقيم تماماً داخل هذه الميتافيزيقا الصواتية («كلام المنابع ليس يُسْمع»، كتب الفيلسوف الألماني)، فهو لا يخرج حقّاً من ذلك الاعتبار الذي يظل يمنح الأولوية للوغوس أو لعقلٍ وخطابٍ، وحقيقة. من هنا وجب في نظر دريدا التّعامل استراتيجياً مع هذا الفكر، وهنا يطرح أحد تعريفاته المركّزة والنافذة في وجازتها للاستراتيجية «الفلسفية» : «العمل، داخل الحدّ [حدّ الميتافيزيقا الغربية]، وبحركة مائلة ودائمة المخاطرة (...) على إحاطة المفهومات الحرجة بخطاب حذر ودقيق، يحدّد شروط ووسط وحدود نجاعتها، ويؤشّر بصرامة على عائديّتها إلى الآلة التي تزعم هي تفكيكها، وكذلك على الشّرخ الذي يسمح بأن نلمح من خلاله الوهج غير القابل بَعْدُ للتّسمية، وهج ما وراء الحدّ...».

النصوص الأربعة الباقية مكرّسة جميعها للنّص الأدبي والخطاب المقام حوله، وستكون هذه، في الواقع، حركة مألوفة في نصوص دريدا، إذْ دائماً ما

تقود لديه دراسة نصّ معيّن إلى استخلاص شحنته النقدية وطريقته في رجّ بنيات الميتافيزيقا واللاهوت الغربيَّيْن. وهذا هو، بلا شك، ما يفسّر كون اهتمامه، أي دريدا، بآثار كبرى معيّنة لا ينبع من كونها آثاراً كبرى فحسب، وإنّما من أهمّية العمل التّفكيكي الممارَس فيها داخل الكتابة.

آرتو : نهاية التكرار (؟)

ما تكشف عنه الدراسة «مسرح القسوة وحدود التمثيل» هو سعي آرتو، الذي يقارب في جذريته حدود الاستحالة، إلى إقامة مسرح لا يظل فيه مكان لـ «التمثيل»، بجميع معاني هذه الكلمة، التمثيل المسرحي مثلما التمثيل البلاغي والتّمثّل الذهني. نقول التمثيل بما هو «إعادة تقديم» re-présenter، أو إعادة حَضْرَنَة لكلام مؤسَّس من قبل، كلام «مَمْليّ». إنّها كتابة تطرد ميتافيزيقا المؤلف، والمخرج، وكل حضور للّوغوس مخفيّ وسابق لهذه الكتابة التي ناضل آرتُو طوال حياته من أجل تحقيق إمكانها، والتأشير على هذا الإمكان. كتابة تلخّص في نظر دريدا كل صرخات آرتو وغضبه، وتُموقع صوته في ما هو أبعد من الجنون وما هو أكثر دلالة منه : كان آرتو يسعى إلى كتابة لما قبل الانفصال، انفصال الكلمة إلى دال ومدلول، والكيان إلى جسد وروح، وعي ولاوعي، الخ... إلا أن دريدا، في الوقت نفسه الذي يرينا فيه جوهرية هذه الحركة الآرتَويّة، يؤكّد على استحالتها. فما ينهض آرتو ضدّه، عبر التّمثيل، هو إمكان التّكرار الذي يجيء ليلغي الكلام المنجز (دون أن يعني هذا الارتجال أو العفوية المطلقة والمجانية) في لحظة تلفّظه نفسها. حتى يقوم «مسرح القسوة»، فهو عليه، في نظر دريدا، أن يسمح لنوع من التّكرار بأن يعمل فيه إلى حدّ معيّن. إن «الأصل» نفسه يسمح بتناقصه، أي بتناقص أصليّته، ويسمح بتكراره ما أن يشرع بالتأسُّس كأصل. من هنا، فمن المحتّم على التمثيل أن يتواصل، داخل حدوده نفسها التي يؤشر عليها آرتو، والتي يجب ألا نخلط بينها وبين معنى «النّهاية».

سيكون من النّافع هنا أن نشير بإيجاز إلى دراسة أُخرى لدريدا عن آرتو، هي «الكلام الممليّ» La parole soufflée (في «الكتابة والاختلاف»)، ستساعدنا في فهم تصوّر دريدا لـ«النقد»، وفي إدراك مناقشته للنقد البنيوي في دراسة لاحقة من هذا الكتاب : «القوّة والدّلالة». في هذه الدراسة يبدأ دريدا بنقد الخطاب العياديّ أو الطّبي (البسيكياتري) الذي يتناول بعض تجارب الأقاصي كعمل هولدرلين وآرتو، وهذا بالذات عبر نقد دراسة للمحلّل النّفسي جاك لابلانش عن جنون وعمل هولدرلين. ومن ثمّ نقد الخطاب الأدبي الذي يستنطق الجنون والعمل نفسيهما، وذلك عبر دراستين لموريس بلانشو، الأُولى مكرّسة لآرتو والثانية لهولدرلين. وينتقد في الوقت نفسه مقالة لميشيل فوكو عن دراسة بلانشو لهولدرين، يؤكّد فيها، أي فوكو، على الانفصال الجذري لهذين الخطابين، المفصول بينهما، بتعبيره هو، «قانوناً» : فالأوّل، أي العياديّ، يظلّ محكوماً عليه بأن يستنطق جنون المؤلف، والثاني، أي الأدبي، بأن يحلّل حركيّات نصّه، هكذا بحيث أن أي خطاب لم يستطع حتى الآن أن يجمع بين الاثنين، الجنون والعمل، في حركة واحدة، وفي لحظة بذاتها.

يرينا دريدا أن الشاعر، آرتو أو هولدرلين، مختزل في الحالتين، ومستبعد عن فرادته : في الخطاب النّقدي الأدبيّ (بلانشو)، يُحوّل آرتو إلى نموذج أو شهيد، وإلى مثال على مأساة «فكر منفصل عن نفسه». وفي الخطاب العياديّ (لابلانش)، يُعامل كـ «حالة»، بالمعنى الطّبي للكلمة : حالة تندرج بين آلافٍ سواها، وتعبّر عن الشيزوفيرينيا بعامّة. صحيح أن بلانشو يؤكّد على خطورة التّعميم في هذه الحالات، وصحيح أن لابلانش يدعو إلى القبض على شعر هولدرلين كتعبير فريد عن حالة «عامة»، هي الشيزوفرينيا كشرط لإنسان العصر. إلا أن فرادة الشاعر تظل هي الغائبة في المعالجة التحليلية في كلا الخطابين. إن الخطاب النّقدي، أدبياً كان أم طبّياً، إنّما «يتأسس» في نظر دريدا على هذا الفصل (بين التجربة والأثر)، وهو لا يستطيع أن يتجاوزه إلا بثمن التنازل عن نفسه كـ«تعليق نقدي». أي أن «النّقد» بعامة هو ما يكون موضوعاً لديه تحت طائلة التّساؤل. أمّا «كلام» آرتو فهو كلام «يجب ألا ننتظر منه أي درس . إنّ ما تعدنا به هذه الصّرخات اصرخات آرتو وكلمات غضبه|، إذْ تتمفصل

تحت أسماء «الـوجـود» و «الجسـد» و «الحيـاة» و «المسرح» و «القسـوة»، هـو، قبـل الجنون والأثر، معنى فنٍّ لا يدع مجالاً لقيام آثـار [أدبيـة]، ووجود فنّـان لم يعـد ليمثّل الطريق أو التّجربة اللتين تسمحان بالنفاذ إلى مـا هو غيرهمـا. إنـه وجود كلام هو جسد، جسد هو مسرح، مسرح هو نصّ لأنّه لم يعد خاضعاً لكتابـة سـابقـة له، ولنصّ أصلي أو كلام أصلي». وهكـذا فـإذا «كـان آرتو يصمـد على نحو مطلق - وإنّنا لنحسب أنه يصمد كما لم يفعل أحدٌ قبله أبداً - أمـام التّفسيرات العيـاديـة أو النّقديـة، فهو إنمـا يفعل ذلـك عبر كل مـا يمثّل في مغـامرتـه (ونشير عبر هـذه المفردة إلى كلّية سابقة للفصل بين الحيـاة والفنـان)، نقول مـا يمثّل الاحتجـاج «بالذات» ضد كلّ نَمْذَجَة [التحويل إلى أنموذج أو مثال]».

هذا كلّه يحـدو بـدريـدا إلى الـدّعوة إلى إقـامـة خطـاب يتجـاوز الثنـائيـات الميتافيزيقة التي تُوجّه جوفياً مثل هذه الخطابات النّقدية. إقامة خطاب يـأخـذ بـالعمل ضمن قوّتـه، لا بمعنى إرادة القوة وإنّمـا بمعنى طـاقـة العمـل وحركيـاتـه الجوّانية وما يدعوه دريدا نفسه بـ «تاريخه الداخلي». وبـالإضـافـة إلى الـدراسـة الحاملة عنوان «القوة والدّلالة»، نجد تطبيقاً دريدياً لهـذا «النّقـد» (الـذي لن تعود تسمية «نقد» لتستوعبـه) في دراستيـه المترجمتين هنـا عن جـان جنيـه ورُولاَن بَارْت.

النّقد الأدبي : من «الشكل» إلى «القوّة»

نلاحظ في «القوة والدّلالة»، التي ينـاقش فيهـا دريـدا كتـاب جـان روسيـه : «الشكل والدلالة - دراسات في البنيات الأدبية من كورنيه حتى كلوديل»، إبـدالاً، منذ العنوان، لمفهوم «الشكل forme» المشار إليه. يبدأ دريدا بالتّأكيـد على أهمّيـة البنيـوية، في النّقد الأدبي بخـاصّـة، وإلى كونهـا تمثّل في نظره مـا هو أكثر من موضة : إنها سؤال يطرح نفسه، وبقوة، على مؤرّخ الأفكار. ثم يرينا أن طبيعة عملها إنّما تقوم على «رجّ» البنيات بعد إفراغها من طاقة معناها الحيّـة، فهي، أي البنْيات، أشبه ما تكون هنا بهيكل مدينة «عصفت بها كارثة للطبيعـة - أو للفنّ». ثم يتوقّف، بسخرية مرة، عند النّقد البنيوي (الذي ربّمـا كـان يجد في دراسـات جـان روسيـه Jean Rousset أرقى نمـاذجـه)، الـذي لا يكتفي، لكي يبرّر نفسـه،

بالتّأكيد على كون الانفصـال (الانفصـال عن اللّحظة الإبـداعيـة أو لحظـة الخلق) شرط الخطاب النّقدي، بل يريد إثبات أن الانفصـال (انفصـال فكرٍ مـا عن نفسـه، واستمداد نماذج أدبية حديثة وافرة إمكانية الكلام من استحالة الكلام بالذات) هو شرط العمل الإبداعي نفسه. بعد هذا يخوض دريدا جولة طويلـة و«مضغوطـة» مع منهجية نقد روسيه، كمـا يتجلّى في دراسـاتـه حول كورنيـه وبروست وكلوديل وماريفو. يرينا أن هذا النّقد، إذ يزعم محاولة القبض على كلّيـة العمل الحيّـة، لا يخرج حقّاً عن المقـابـلات الميتـافيـزيقيـة المعروفـة، وعن عـدد من الإجراءات الاختزالية. فإذا كان النّقد القديم يحاول القبض على العمل عبر موضوعـاتـه، أي زمنيّتـه، فـإن نقـد روسيـه يحـاول النّفـاذ إليـه من خـلال بنيـاتـه الشكليـة، أي فضائيته، عبر نزعة هنـدسـانيـة واضحـة. أبـداً لا نجـد زمنيـة العمل وفضـائيتـه مُدْركتين في حركة واحدة. إن العمل بكـاملـه مـدفوع هنـا في حركـة نـازعـة إلى الأعلى (دائمـا فكرة «العلو» الميتـافيـزيقيـة)، وفي مسـارٍ غـائيّ يقوم على القول بتكوينيـة مسبقـة يكون الرسم الأسـامي لكل مؤلف حـاضراً بموجبهـا في جميـع أعمالـه : إمـا على هيئـة «جنين»، وهنـا يُخْتَزل العمل إلى تخطيـط أولي أو رسم مجهض، أو على هيئة «مخلوق» مكتمل، وهنا يستحق العمل انتبـاه النـاقـد كلّـه. ومجدّداً نرى إلى الخطاب النّقدي وهو يتمحور هنا حول ثنائيـة النور/ الظلمـة، أو الخفاء/ التّجلّي، التي سبق أن توقف عندهـا دريـدا بـاعتبـارهـا إحـدى دعـائم الخطاب الميتافيزيقي الغربي الذي يتقدّم بكـاملـه بـاعتبـاره خطـابـاً في النّور، يتحلّق حول الاستعارة البصرية ويرتسم دائمـاً كخروج من ظلام البـاطن إلى نور التعبير الواضح والمعاني المتجلّية. وما ينقده دريدا عبر الاستعارة البَصريـة هو «الاستعارة» نفسها بعامـة، بـاعتبـارهـا مـا يمكّن من المرور من مُتَوَجِـد إلى آخر على نحوٍ تتساءل أحياناً عمّا يوجّهه ويُجيزه.

ما نخسره في هذه الأنماط من النّقد هو، في نظر دريدا، طاقة العمل نفسها، التي لا يمكن تفسيرهـا بـ «تعبيرات النور والظلمـة». من هنـا وقفتـه في نهـايـة الدراسة عند علاقة النّقد الأدبي بالكتابة. إذا أراد هـذا النّقـد أن يعيش تبـادلاً مـا مع الكتابة، فهو عليه أن يلتحم بحركة ما يدرسه، إلى حـدّ «محبّتهـا»، أي محبّـة الحركة، وبالتالي الكتابـة. وهنـا سيكون عليـه أن يلتقي مع نيتشـه في توكيـده

على «ديونيسيسيّة» كل كتابة. ولكن الكتـابـة أبولونيـة أيضـاً، فهي تعني كـذلـك الجلوس والحفر في داخلنـا، في اتّجاه «الآخر». هكذا، داخل «الحلم» بـالخروج من الحدّ، الحلم فحسب، لأن خروجاً نهائياً ومفـاجئـاً سيحرمنـا من كل شيء، ينبغي أن يتموقع النّقد الـذي، إذْ يفكّر بـالنّص مـوضـوع معـاينتـه ودرْسـه، فهـو يفكّر بنفسه أيضاً.

جُنِيه : مغامرة الاسم

المقطتفـات الواسعـة حول جنيـه مـأخـوذة من كتـاب لـدريـدا تُمـارس فيـه خلخلة الكتابة داخل شكل الدراسة نفسه (راجع الصفحة المرفقـة في هـذا الكتـاب من النّص الأصلي)، بما يمنحها درجة عالية من الإبداعية. إنّنا نكون هنا بعيدين عن الدّراسة الفلسفية والنّقدية بمعناهما المتعارف عليه وشكلهمـا الممـارس حتى الآن. لم نترجم، بـالاتفـاق مع دريـدا، إلا الجـانب الخـاص بجُنِيـه. إلاّ أن الكتـاب الأصليّ يحمـل، في «جنـاحـه» الأيسر قراءة لهيغـل انطـلاقـاً من سيرتـه الـذاتيـة والعائلية، وفي الأيمن قراءة لجنيه، للمغامرة الشخصية والكتابة الأدبية في فعل واحـد متزامن. وهكـذا، ففي الوقت نفسـه الـذي يؤشر فيـه المؤلف على «حـدود» المعرفـة المطلقـة وتـدخّل الـذاتي حتّى في فكر فيلسـوف قـدّم نفسـه بـاعتبـاره الأكثر عقـلانيــة (يلعب دريــدا في أحــد المـواضـع على اسم «هيغـل»، ومعنــاه، بالألمانية، «النّسر الذهبي»، ويُقرّبه من موضوعة البجع العالق في الثلج)، يُرينـا عملَ جنيه، داخل الكتابة، على خلخلة المعرفة الغربيّة «المطلقة» ووهم اكتفائهـا الذاتي، الذي مارسه بجذرية إبداعية يندر أن أن نجد مثيلاً لها في هذا القرن.

إن شكل الدراسة نفسـه، وكما أسلفنا، يتعدّى مجال اللّعب (إلاّ إذا انطلقنـا من مفهوم مُغاير للّعب)، ليتبنّى عمل الخلخلة هذا في حركة تأليفِـه نفسهـا بـالـذات. لا فقط عبر توزّع الصّفحة على «جناحين» (الأول لهيغل، والآخر لجنيـه، مع مـا يحدث بين «الجناحين» من حوار وتبادل)، وإنّما كذلك عبر انقسـام كل «جنـاح» بذاته، وكما يرى القـارئ في المقتطفـات المترجمـة، إلى أعمـدة عـديـدة لا تميّز فيها «متنـاً» من حـاشيـة». عبر هـذا كلّـه، وبحسب تعليق لسَـارَا كُوفْمَـان، يخرج

دريدا عن تصوّر أفلاطون للنّص باعتباره «جسماً» يحمل رأساً وجذعاً وأطرافاً (مقدّمة ومتن وخاتمة) ليقدّم لنا نصّاً مسيخ الأعضاء لا رأس له ولا هيكل أساسياً ولا ذيل. «يحمل الآتي، بالضرورة، ملمحاً مسخياً»، هذا ما كتبه دريدا، في موضع ما، عن طبيعة المستقبل، وفكر المستقبل، الذي لا يستطيع أن يتقدّم إلاّ عبر سيمائه الغريبة والمفزعة في غرابتها.

يُقرأ النّصّ، ولاشك، قراءة موسيقية : «فما يمكن أن نفهم من نصٍّ لا يفهم هو نفسُه، نفسَه ؟»*. إن على القارئ أن يتقدّم في فعل القراءة دون أن يستثقل الرّجوع إلى الوراء بعض الأحيان، للقبض على ثيماتٍ يستبق بعضها الآخر أو يسلّط عليه إضاءة ما ـ بَعْدية. ودريدا نفسه يطرح، لقراءة جنيه مثلما لقراءة نصّه نفسه الذي يتعهّد بقراءته، نقول يطرح، في بداية دراسته، ودون أن يلحّ في الأمر (أشياء كثيرة مطروحة هكذا، في الهواء، في انتظار «الأُذن الثالثة» التي تقبض على ما لا يكاد يبيّن إلاّ عبر الأسطر، أي ـ لمتابعة الاستعارة السّماعية، وهي مهمّة لدى دريدا ـ بين الموجات)، يطرح ما يشبه «مفتاحين». هناك، أوّلاً، مسألة «ما يسقط» (أو يتبقّى)، وثانياً «ما يتعذّر حسابه» والذي يظلّ «قابلاً للحساب إلى ما لانهاية له». ما يعني هذا ؟ ثمّة لـ«السقوط»، خصوصاً في نصّ بِمثْلِ حيوية وثراء نص لجنيه، وظيفتان. فهو يشير، من جهة، إلى ما يدعم بقاء «الأثر»، هذا الذي نراه منه رغم عمل السّقوط والهرور، والذي يحفظ الأثر في أثريته. ومن جهة ثانية، إلى ما «يسقط» منه ويضيع في حركته «السقوطية»، ممتزجاً بما هو «فضْلة» و «سُقاطة» و «غير ذي بال». هكذا يكون على القارئ أن يدع أشياء كثيرة «تسقط»، ويمسك بما يقدر أن يمسك به. ما يسقط، والذي يضمن انتصاب العمل كشاهدة أو كضريح، لا يعدم أن يساهم في الإضاءة عبر التماعات مفاجئة : هذه هي تعدّدية تكافؤ ما يسقط، أو الفضلة الباقية، في حساب دريدا. إنّها كـ «الزيادة» أو «الملحق»، قادرة على العمل انطلاقاً من هامشيتها المزعومة وثانوية مقامها المفترضة. أي تماماً كما في التّحليل النّفسي، إذْ «تسقط» من فم المراجع، فيما يتحدّث، أشياء كثيرة تمنح

*) بيير مادول Pierre Madoule في مداخلة له عن هذا الكتاب ضمن ملتقى حول أعمال دريدا، عُقد في سيريزي لاسال» (صيف 1980).

محلّله فيما بعد مفاتيح حاسمة لفهم تَبَنْيُن تاريخه. هذه النّقطة (ولسنا لنقول هذا إلاّ باستعجال) ليست الوحيدة التي تجمع كتابة دريدا بالنّص الفرويديّ وبـ«أسلوب» عمل التّحليل النّفسي.

أما ما يتعذّر حسابه وما يُحسَب مع ذلك دون انتهاء، فيكشف في الواقع عن خصيصة أساسية في كتابة جنيه، وكتابة دريدا في النّصّ الذي يهمّنا هنا. إن كلّ شيء هنا، أدنى كلمة وأدنى تنويعة بلاغية أو تحليلية وأدنى فقرة، لهي محسوبة حساباً دقيقاً وصارماً هو ما يمنح النّص هيئته البالغة الانتشار ويمكّنه من أن يحقّق ما لانهاية له من الآثار، أو، بحسب تعبير دريدا في دراسته التالية عن بَارْت، «أكبر مردودية ممكنة من المعنى». هكذا نرى إلى كل كلمة، كل مقطع من كلمة، وكل جملة، وهي تلتحم بالأخريات وتتقاطع معها باستمرار.

في دراسة دريدا لجنيه، وفي الفقرات المترجمة منها هنا على الأخصّ، يتبدّى عمل جنيه باعتباره مغامرة (غير واعية ؟) حول الاسم الخاصّ le nom propre (أو «اسم العلم»، ولكن هذه الترجمة «التقاعدية» ستُبعدنا عن المنطق الخاصّ لهذه الأواليّة). لمّا كان اسم جنيه Genet، يدلّ على فرس اسباني عربيّ الأصل، وكذلك، بعد إضافة حركة بسيطة (Genêt)، على زهرة «الوزّال»، التي تستخدم في استخراج نوعٍ من الصّباغ أصفر، فإن كتابته تتحوّل، تارةً إلى مسرح من الزهر (أغفله سارتر تماماً إذ أحاله إلى مسألة بلاغية)، ومن الحركات الخيلية (نسبة إلى الخيول) طوراً. ثمّة في جميع روايات جنيه ومسرحياته حضور طافح للأزهار : أزهار للتّكريس، وأخرى للإخفاء، وأُخرى حتى للقتل (تكاد «السيدة»، في «الخادمتين» أن تختنق بعطر الأزهار التي تكدّسها الخادمتان عامدتين في المنزل). أما الحركة الخيليّة فيستعيرها جنيه جهاراً كمجازٍ لتسمية الدخول إلى النّص/ على النّصّ.

إن الاسم يعمل هنا بمثابة Crypte : ما تمكن ترجمته بـ«المغارة» (السّرّية ـ لكن كل مغارة هي سرّية). ولهذه المفردة دلالة تحليلية ـ نفسية، طوّرها المحلّل النّفسي المعروف (وتلميذ فرويد) نيكولاس ابراهام في دراسته (بالاشتراك مع

م. تـوروك) عن «الرجـل صـاحب الـذئـاب»*، وقـد صـدرت ترجمتهـا الفرنسيـة بمقدّمة/ دراسة لـدريـدا. يتحـدّث الإنسـان هنـا، كـ «صـاحب الـذئـاب» نفسـه، في عصابـه، انطلاقـاً من «مغـارة» يحملهـا في داخلـه. لكن بـالإضـافـة إلى أن «جميع النـاس لا تملك مغارات» (دريدا)، فإن كاتبـاً لا يتوصّل إلى معرفـة مغـارتـه كلّيـاً، ولا، بالتالي، إلى كتابة اسمه (إلا في حالات النرجسية الأدبية السّطحيـة، ولكننـا نكون هنا بعيدين عن كتابة الاسم بمعناها الإبداعي الحق). ولقد صرّح دريدا، في مناقشة حول هذه الدّراسة عن جنيه، بأن «معرفتي اسمي تعني بلوغ الموت. وأنا لا أستعجـل معرفـة اسمي مثلمـا لا أستعجـل مـوتي». هـذا كلّـه هـو مـا يفسّر هـذه الحركة المزدوجة التي تميّز كتـابـة جنيـه، والتي تنتهي المقتطفـات المترجمـة هنا بتأمّلها : حركة تقوم على إخفاء عناصر الاسم وأسرار النّص في الوقت نفسـه الذي تبدو فيه وهي تكشف عنها. وهكذا، فإن هذا الأدب المدعوّ أدبـاً للخيـانـة أو الوشاية إنما يخون بادئ ذي بدء نفسه إذ يرجئ إلى الأبد موعده مع ذاتـه ـ ومع اسمه.

بَارْت : عمل الحِدَاد

الدراسة الأخيرة حول بَارْت، والتي لن نطيل التّوقف عندها لأنّـه ليس ثمّـة ما يستدعي الإيضاح في صفـائهـا البلّوري، تنطلق من موتٍ (رحيل بَـارْت) ومن كتاب حول الموت (مؤلّف بَارْت الأخير حول الصّورة الفوتوغرافيـة الـذي انطلق فيه من رحيل والدته، الذي سبق رحيله هو نفسـه بفترة قصيرة). يرينـا دريـدا

*) «l'homme aux loups» : أطلقت هذه التّسمية («صاحب الذئاب») على واحد ممّن عالجهم فرويـد، كـان ابنـاً لمحـام ثريّ، بـدأ علاجه يوم كان في سنّ الثانية والعشرين واستمرّ أربع سنوات. كان يعاني من عُصاب جَعَله عاجزاً عن القيام بأيّ شيء، بما فيه ارتداء ملابسه، بمفرده. عنـدمـا استعصت على فرويـد معـالجتـه، حـدّد، بموجب عُرف متّبع في التّحليل النّفسي، موعداً لإنهـاء المراجعات. فتسارع عمل التّحليل. وتمكّن فرويد من فـكّ معنى حلم طفولـة رواه لـه الشـاب في بدايـة التّحليل ولكن بقيت دلالة مستعصية عليـه. يرى الطّفل في الحلم سـتـة ذئـاب معلّقـة إلى أغصـان شجرة جوز ملموحـة من نـافـذة غرفتـه التي بقيت مفتوحة، والتي كان ينام قبالتها. كانت للذئاب السّتة ذيول طويلـة مشبهـة بـذنب الثعلب. وكـانت تقف على أغصـان الشجرة، ساكنة، وتحدّق به بجدّة. فيستيقظ الطّفل فزعاً، وتواجه خادمة الأُسرة صعوبة في إقنـاعـه بـأنّـه كـان يحلم. وفي تفسيره للحلم، ربط فرويد بينه وبين حكايات «غْريم» المشهورة، التي كان جدّ الشاب المريض يرويها له في طفولته، وفي إحـداهـا خيّـاط يقصّ ذنب ثعلب بمقاصّه. عبْرَ سلـسلـة من التّحويلات المعروفـة في عمل الحلم، تكون نظرة الـذئـاب الحـادّة هي نظرة الطفل نفسه، والذّنب الطويل لكل ذئب كناية عن الإخصاء. وثبات الذّئاب كناية مقلوبة عن حركة الأبوين في «مشهد أصليّ» (مشهـد جماع للأبوين يراه الطّفل في شهوره الثمانية عشرة الأُولى، ويعزو له فريد أهمّية كبيرة في نموّ الطفل النّفسي).

عمل المقابلات المفهومية لدى بَارْت، داخل النّص، وطريقته الفريدة في التّهيئة، رويداً رويداً، لتلاقيات غير منتظرة. وإلى هذا، يرينا عمل الموت في اللغة، والصّداقة وما تفرضه على الكتابة من معايير للوفاء ممكنة ومستحيلة. وفاء يذهب هنا أيضاً إلى استدخال صوت الصديق الراحل في شكل النّصّ نفسه الذي يتوجّه إليه ويحاكيه، بمعنيي الكلمة الأخيرة الإثنين، عبر الكتابة بهذه المقطّعات الصغيرة التي طالما استعذبها بَارْت. وفي الوقت نفسه، وكأن شيئاً لا يحدث، نلاحظ تفكيكاً لأعراف الحقبة، وخطاباتها، وبخاصّة لهذا الخطاب المُعمَّم حول الميت، الذي غالباً ما يستمدّ فيه الأحياء نفعاً ما وسنداً، من الميت نفسه.

ترجمة دريدا أو الترجمة انطلاقاً من دريدا

كلمة أخيرة عن ترجمة هذه النّصوص، وترجمة دريدا بعامة، وعن الترجمة في نظره.

طالما اعتبر البعض ترجمة دريدا أمراً متعذّراً. ومع هذا فكُتُبه ما تني تترجم إلى مختلف لغات العالم بما يزيد أو يقلّ من النّجاح. ولن يفوت القارئ العربيّ أن يجد نصوصه التالية على درجة من الغرابة. الغرابة «المسْخيّة» لكل فكر «قادم». وبخاصّة لفكرٍ كهذا، يذهب باللغة إلى أقاصيها، جارّاً الجُملَ والمفهومات في حركة مدوّخة تفرض انقسامات غير متوقّعة وتلاحمات مفاجئة حتى على مقاطع كلمة بذاتها. ولما كانت كتابة كهذه غريبة، من قبل، في «الفرنسية»، فكيف لن تبدو غريبة في «العربية» ؟ ثمّ إننا نعرف، بعد قراءة فكر كهذا، إذا كنّا لا نعرف بَعْد، أنه ليس ثمّة فرنسية أو عربية أو أي لغة أخرى، واحدة، متماسكة، مغلقة وقابلة للتّسمية عبر نصٍّ أو آخر. هناك صُوَر للفرنسيّة. وأخرى للعربية الخ...، ذلكم هو كلّ شيء.

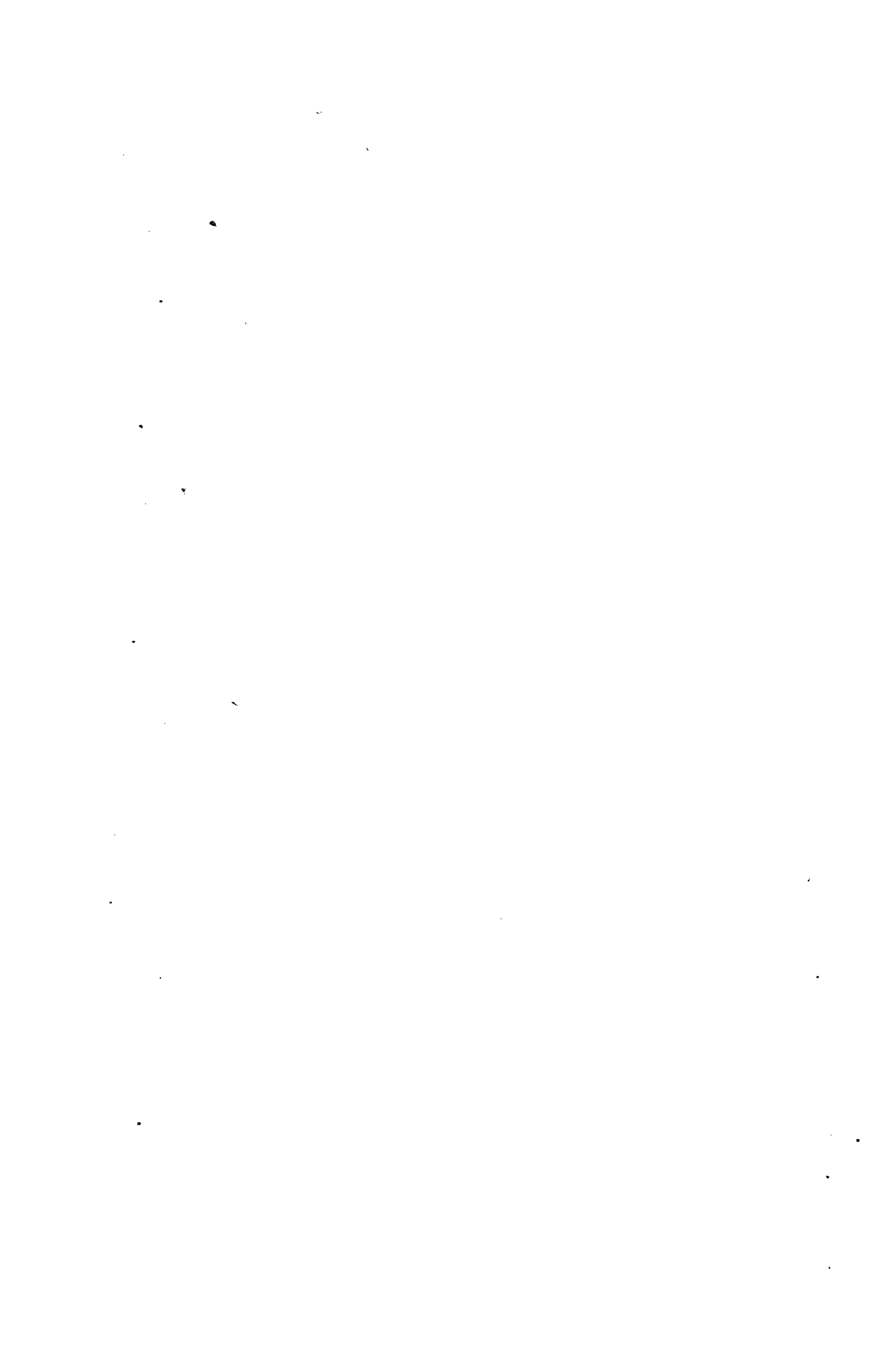
أما عن التّرجمة، فهي لا تمثّل في نظر دريدا عملية ثانوية. مثلما كان يفعل والْتِرْبِنْيَامِين، الذي خصّه دريدا بدراسة، يعتقد دريدا بأن «اللغات ليست مفصولة بعضها عن البعض الآخر حقّاً». كان بنيامين يرى أن هناك لغة واحدة، لغة ما قبل - بَابِلِيّة (ما قبل انقسام اللّغات) تشفّ عن نفسها عبر اللّغات

المختلفة. وإلى اللّحاق بهذه اللغة يتوجّه جهد كلّ مترجم. من هنا، فالحظّ الحقيقي لكلّ نصّ يتمثّل في أن يُتَرْجَم. مادام نصٌّ لا يجد من يترجمه، فهو يظلّ في حِداد. حِدَاد على مالم يأتِ، بعد، وعلى تلك اللّغة الموحّدة التي يبلغها عبر التّرجمة. أي، كما كتب دريدا، ليس المترجم هو المَدين للكاتب (أو ليس هو وحده المَدين)، بل إنّ الكاتب هو، أولاً، المَدين لمترجمه. وحتّى إذا ما تمّت التّرجمة على نحوٍ أخرق أو ناقص (ولا يعني هذا غفران عدم المسؤولية والإبداعية في التّرجمة)، فإنّ «معجزة ما تتحقّق هاهنا».

السّائد في الترجمة هو العمل بحسب تصوّرين : التّرجمة الحرْفية، وينصبّ جهدها في «نسخ» لغة النّص الأصلي. والتّرجمة المؤوّلة، التي تعيد صياغته في نسيج يجهد في «احترام» طبيعة اللغة المستقبلة، أي لغة التّرجمة. مع بنيامين ودريدا، يفرض نفسه مفهوم ثالث : كل ترجمة يجب أن تسعى إلى «فرض» غرابة النّص المترجم على اللّغة المترجَم إليها، فتبتعد عن ذاك قليلاً لِجرّه إلى هذه اللّغة، وتبتعد عن هذه قليلاً لجرّها إلى ذلك النّصّ : هكذا حتى تنشأ لغة «ثالثة» هي أقرب إلى اللّغة الكبرى المتخفية عبْر وليس وراء اللّغات الإنسانية. هذه التّرجمة فعّالة بالضّرورة، «عدوانية» نوعاً ما، تعنى، بحسب دريدا، أوّل ما تعنى، بالتّأشير على مواقع القوّة في النّص المترجم، أي المواقع التي يقوم فيها بقسر لغته و «مجافاتها» والإضافة إليها، وبالسّعي، من ثمّ، إلى إحداث العمل نفسه في اللّغة المستقبِلة. هذا الفهم للتّرجمة يتموضع، كما يرى القارئ، أبعد من الخطاب القديم حول التّرجمة الذي كان يرى فيها جدلاً بين الوفاء والخيانة، الخ... إنه مسؤولية لا إزّاء النّص المترجم وحده، وإنّما إزّاء اللغة نفسها، بعامّة، التي تجد في التّرجمة، بحسب بنيامين ودريدا، فرصتها الكبرى في أن تزداد ثراء وتبتعد قليلاً عن نفسها. لكأن لسان حالها يقول : «من ترجمة إلى أُخرى، أراني أكبر». هذا الفهم للتّرجمة هو، أخيراً، الذي وجّه محاولتنا في ترجمة النّصوص التالية. وسواء عبر فعل الترجمة نفسه، أو الخطاب الممكن إقامته حول التّرجمة، فستكون لهذا كلّه صلة.

كاظم جهاد

باريس ـ أوائل 1987



القسم الأول

عَلَى سَبِيلِ التَّوْضِيح

فِي الاسْتِنْطَاقِ والتَّفْكِيك

حوار للمترجم مع جاك دريدا

▫ أعتقد أن المناسب أن نبدأ هذا الحوار بجملة لك قلتَ فيها إنه لا شيء ممّا تحاول القيام به كان سيكون ممكناً لولا الانفتاح على عمل هايدغر. كيف يمكن أن نحدّد، ولو تخطيطياً، ما تدين به لهذا الفيلسوف ؟ ثم إنّ من الملاحظ أنه في الوقت نفسه الذي تعمل فيه داخل الأُفق الهايدغري، أو في جواره، فأنت توجّه له انتقادات عديدة بدأت تتزايد بقدر ما يتقدم بحثك الذي أعتقد أنك سترفض أن ندعوه «عملاً» (بمعنى الأثر الناجز والمكتمل) ولا كذلك «فلسفة» ؟

▪ إن دَيْنِي لهَايدْغر هو من الكبر، بحيث أنه سيصعب أن نقوم هنا بجَرْدِهِ، والتّحدّث عنه بمفردات تقييمية أو كمّية. أُوجز المسألة بالقول إنّه هُوَ من قَرَعَ نواقيس نهاية الميتافيزيقا وعَلَّمنا أنْ نسلك معها سلوكاً «استراتيجياً» يقوم على التَّمَوْضُع داخل الظاهرة، وتوجيه ضربات متوالية لها من الداخل. أي أن نقطع شوطاً مع الميتافيزيقا، وأن نطرح عليها أسئلة تُظْهِر أمامها من تلقاء نفسها عجزها عن الإجابة، وتُفْصِح عن تناقضها الجوّانيّ. إن الميتافيزيقا، كما عبَّرتُ عنه في موضع آخر، ليست تخْماً واضحاً، ولا دائرةً محدَّدة المعالم والمحيط، يمكن أن نخرج منها ونوجّه لها ضربات من هذا «الخارج». ليس هناك من جهة ثانية «خارج» نهائيّ أو مُطْلَق. إن المسألة مسألة انتقالاتٍ موضعية، ينتقل السؤال فيها من «طبقة» معرفية إلى أُخرى، ومن مَعْلَم إلى مَعْلَم، حتى يتصدّع الكلُّ، وهذه العملية هي ما دعوته بـ «التفكيك».

أما بالنسبة لنقد هايدغر، فهذا ما كنتُ أقوم به في الواقع منذ البداية. ففي جوانب كثيرة من عمله، وجدتُه ما يزال حبيس الرّؤية الميتافيزيقية. هناك لديه أوّلاً استمرار لتَمَرْكُزِ اللّوغوس أو العقل. يُقدّم في أحد نصوصه، مثلاً، مديحاً للعقل يقيمه على أساس إنشاء في

«الرأس» و «اليد» ـ البشريَّن بالطبع. إن الإنسان المفكّر، الإنسان العاقل، هو بالنسبة له عاقل أو مفكِّر لكونهِ يمتلك يداً يستخدمها بصورة تعجز عنها جميع المخلوقات الحيّة الأُخرى. يد يستخدمها للإشارة وللتّحيّة، ولكنه يستخدمها، بخاصّةٍ، ليعطي وليمنح. الفكر الإنساني هو إذَنْ فكرٌ بما هو فكرُ عَطَاء. يمكن الملاحظة، ونحن نتحدث هنا على عَجَل، أن هذا الإنشاء، يتمّ بالتّجاهل الكامل من طرف هايدغر لما تمّ اكتشافه في حقول البحث الأُخرى، غير الفلسفية، كالبيولوجيا مثلاً. فيبدو أنّ بعض القِرَدة تستخدم اليد كما يستخدمها الإنسان، لا بأن تفتحها للأخذ فحسب، وإنّما بأن تحركها في فِعلِ عطَاءٍ أيضاً. يمكن كذلك الرّد من جهة «الفلسفة» و «فلسفة اللغة»، وهنا تحضرني مقالة لبنْفنسيت في الأصل الاشتقاقي، الواحد كما يبدو، لِفعْلَي «أخَذَ» و «أعْطَى». أنّ من الثابت الآن أنّ العَطاء هو أخْذٌ أيضاً. إنّني أُعطي، لأنّني أنتظر أنْ يُرَدَّ لي بالمقابل شيء مّا.

هناك لدى هايدغر أيضاً ـ ولكنّ استقصاءً كهذا سيطول ـ هذا التشبّث بـ «الأصليّ» و «الخاصّ»، أو «الخصوصيّ»، والذي أعلنتُ تحفّظِي عليه منذ البداية. هذه الـ **eigentlich**، التي تقابلها في الفرنسية **propre**، والتي تدل على «الخاص» (بشعبٍ أو بأحد)، والمميّز له، وما يرتبط به من تخصيصٍ واختصاصٍ وتملُّكٍ وتملُّكيةٍ واستملاكٍ، وبقية «العائلة». هنا يفتضح الأساس «القَوْمَانيّ» لفكر هايدغر الذي كان يتقدّم باعتباره كونياً، وأنا لا أتحدّث هنا بالطبع عن خطابه الشّهير لحظة تسلّمه عمادة جامعة فرايبورغ* وإنّما عن أشياء أعمق.

□ أعتقد أن هذه القومانية واضحة في دراساته لشعر هولدرلين، وفي هذه الضرورة التي كان يشير إليها في الجَمْع أو المزاوجة بين محبّة التعقيد المتعمّق لدى الألمان، وخاصيّة العَرْض الواضح (القُرْب من الشمس) لدى اليونان...

■ بالضبط، ولكنني أدرسها وأُوضّحها الآن في كلّ ما كتبه عن شعر «تراكل» أيضاً. ودَرْسي لهذا منذ أكثر من عام يتركّز، بالمناسبة، على «القوميّات ومفهوم القومية في الفلسفة».

إنه يركّز مثلاً، على المفردة **Geschlecht** التي تعني في الوقت نفسه «المجتمع» و «البيت»، و «الجنس»، و «العرق»، و «السّلالة»، والتي ترتبط بأفعالٍ عديدة منها **Schlagen** ومعناه : «يَضْرِب». كما ويقول إن الحوار مع الشّاعر لا يمكن أن يكون إلا شعريّاً، أي أنّ ما يدعوه بـ «الحوار الأصيل»، أو «الحوار بين اثنين»، لا يمكن أن يحْدث إلا بين شاعر وشاعر.

*) هو الخطاب الذي ألقاه هايدغر في أيار / مايو 1933 لدى تسلّمه عمادة جامعة فريبورغ في ظل حكم الحزب الاشتراكي - القومي (قبل هيمنة هتلر على الحزب والسلطة) ويتحدث فيه عن التقرير الذّاتي للجامعة الألمانية وعن «جوهر» هذه الجامعة، الخ... (المترجم).

ومع هذا، فالمفكّر (وهايدغر لا يستخدم كلمة «الفيلسوف») يمكن أن يحقق حواراً وتبادلاً مع الشاعر، لأنّ الإثنين يعملان بالرّجوع إلى لغة معيّنة، إلى اللغة الأصليّة، أو اللغة بامتياز. من هنا ينبع العمل الذي قام به هايدغر على اللغة الألمانية عبر حالاتٍ نموذجية تتدخل في اللحظات الأساسية من عمله، والتي تصل أحياناً إلى درجة استحالة الترجمة. فالكلمة **Geschlecht** مثلاً غير قابلة للترجمة في كلمة واحدة. هناك أيضاً **fremd** الآتية من كلمة من الألمانية القديمة وتعني : «الأجنبيّ»، لكن لا بمعنى الإنسان الغريب وإنما بمعنى الإنسان «السائر»، هذا الذي يبتعد ويذهب إلى مكان آخر. كل شيء مطروح هنا، كما ترى، بالارتباط مع «البيتيّة»، مع «الداخل»، ومع «الهوية». هناك أيضاً **Sinn**، التي تُفيد «المعنى»، والآتية هي الأخرى من الألمانية القديمة وتعني أيضاً : «الطريق» و «المسيرة». وهكذا فكلمة المعنى نفسها غير قابلة للترجمة. هذا هو ما يطرح بالطبع مسألة اللغة، اللغة القومية، وما يحدث حين يكون الفكر مدفوعاً على طُرُقٍ قومانيةٍ ـ لغوية غير قابلة للترجمة، أو للنقل إلى خارجها.

□ نلاحظ أن طريقة تعاملك مع هايدغر أو قراءتك له تصحّ في الغالب على مجمل قراءاتك الباقية. دائماً ما نقابل لديك هذه الحركة المزدوجة التي تقوم على قطع بضع خطواتٍ مع كاتبٍ أو نصّ معيّنين، وجعلهما ينْقلبان على نفسيهما بالتدريج.

■ صحيح تماماً أن هذه الحركة تتكرّر بانتظام في جميع قراءاتي للأعمال الأدبية والفلسفية. فأنا لا أتعامل والنّص، أيّ نص، كمجموع متجانس. ليس هناك من نصّ متجانس. هناك في كلّ نصّ، حتى في النّصوص الميتافيزيقية الأكثر تقليدية، قُوَى عَمَلٍ هي في الوقت نفسه قُوَى تَفْكِيكٍ للنص. هناك دائماً إمكانية لأنْ تجد في النّص المدروس نفسه ما يساعد على استنطاقه وجَعْله يتفكّك بنفسه. سواءً أتعلّق الأمر بفرويد أم بهوسرل، بهايدغر أم بأفلاطون، بديكارت أم بكانْت، ما يهمّني في القراءات التي أُحاول إقامتها ليس النّقد من الخارج، وإنما الاستقرار أو التّموضع في البِنْية غير المتجانسة للنّص، والعثور على توتّرات، أو تناقضات داخلية، يَقرأ النّصُّ من خلالها نفسَه، ويفكّك نفسه بنفسه كما قلت منذ وهلة. أنْ يفكّك النص نفسه، فهذا لا يعني أنه يتبع حركة مرجعية ـ ذاتية، حركة نص لا يرجع إلاّ إلى نفسه، وإنما أن هناكَ في النص قوى متنافرة تأتي لتقويضه وتجزئته، وهذا ما نلحظه لدى فرويد بخاصة. لقد أوضحتُ أنّ هناك في عمل فرويد «طبقاتٌ» ميتافيزيقية ودوغمائية لم

تخضع بَعْدُ للاستنطاق، ويمكن إخضاعها لـه انطلاقاً من مواضع أُخرى، وحركـات أُخرى، من عمل فرويد نفسه.

▫ ولكن هنـاك بعض الأعمـال الأدبيـة، أو المُقيمـة على تخوم الأدب، لآرْتُو وبَاتّاي، وقبلها لمالارْمِه، مكّنتْكَ من إقامة قراءة للنص الأدبيّ شديـدة الاختلاف عن تلك التي اعتدناها في النّقد الأدبيّ، وخصوصاً في ما دعي بـ «النّقد الجديد». هل يمكن القول إنك تجد في هذه النّصوص مـا لا تجـده في الأعمـال «الفلسفيـة» من قابلية للتفكيك والهدم ؟

▪ لا أعتقد أنّ بالإمكان القول إن الأدب بوجهٍ عام يتمتع بقدرة على الهدم والتفكيك لا تتمتّع بها الفلسفة، أو النّقد الأدبيّ. هنا أيضاً، ربّمـا كنتُ أُميِّز بين أنمـاطٍ مختلفة ولحظـات مختلفة، وعمليـات أدبيـة مختلفـة. أعتقـد أنّ الأدب، والنّقـد الأدبي على الخصوص، يخضعـان غالبـاً إلى هيمنـة نُظُمٍ فلسفيـة كلاسيكيـة، ولكن يمكن أنْ يظهر في الأدب، كمـا في حـالـة مَالارْمِه وبقية الكُتّاب الذين تُشير إليهم، فكرٌ، إنْ لم نَقُلْ فلسفـةٌ، لا يسمح بـاحتوائـه من قبل الفلسفة أو التأويلية النّقدية أو «الشعرية». هذا هو ما اجتذب اهتمامي. لن أقول لدى مـالآرْمِـه أو لدى بَاتّاي، وإنّما في بعض الآثار الموقّعة من قبل مالآرْمِه أو بَاتّاي.

لدى مَالآرْمِه مثلاً، وجـدتُ في مـا وراء اللحظـات الفكريـة والمواقف الفلسفيـة، مراسـاً للكتابة، بناء للجملة وطريقة في استخدام اللغة، يفيضان في الحقيقة عن فلسفة المحاكـاة، أي يتجاوزانها. ويتمّ هذا لاَ مِنْ خلال أُطروحات، وإنما من خلال البنية المستَخدمة نفسهـا. قُمتُ بقراءة مَالآرْمِه من وجهة النّظر هـذه، جـاعلاً إيّـاه يخوض محـاوراتٍ وهميّـة مع أفلاطون ومع التراث، ولكن مع المناهج النقديـة أيضـاً. قمتُ بهـذا لأتيقّن من مـدى صمود أو مقـاومـة النّص المـالارميّ، ومـا أن تـأكّـدت منـه، حتى انطلقتُ من هـذا النّص ـ الحـدّ لأتبين عمـلَ النّص المالارميّ بعامّة. قمتُ بالشيء نفسه، في ما يتعلّق بـآرتو وبـاتـاي. وفي كل مرّة، كـان يبـدو لي أن هناك للكاتب موقفين أو سلوكين اثنين. ينطبق هذا بصورة أقلّ على مـالارمـه، ولكنّـه واضح لدى آرتو ولدى باتـاي. هنـاك أوّلاً حركـة داخل ـ ميتـافيزيقيـة، وحركـة أُخرى تشكّل نقْضَها أو على الأقلّ تجاوُزَهـا. إن التّفـاوض أو الممـاحكـة بين هـاتين الحركتين هو مـا كـان يهمّني، ولقـد حـاولتُ أن أُشخّص المنطـق، أو البرنـامـج، الـذي يحكم بصـورة متكرّرة هـذه الحركية المزدوجة للنّصوص.

▫ قلت مرّة (ما دمنا بصدد النّقد الأدبي) إن النقد الذي تفكّر به لن يكون لا بنيوياً شكلانياً ولا مضمونياً مُحايثاً. ما سيكون عليه يا تُرى النّقد الأدبي الذي تحلم به بديلاً لهذين النّمطين من النّقد المُسيْطِرَين حتّى الآن ؟

■ أعتقدُ أنّه لو تحقّقَ فلن يحمل اسم النّقد الأدبيّ. أعتقد، دون أي نية في التلاعب بالكلمات، أن النّاقد، كما يشير إليه اسمه، يحتاج إلى ملكة الحكم والتقييم والقرار، حين يجد نفسه أمام بعض البنْيات غير القابلة للتّحديد، والتي أثارت اهتمامي باستمرار. أعتقد أيضاً أنه يحتاج إلى ضمانة في ما يتعلّق بجوهر الثقافة الأدبية. إن الناقد يجيبك ببساطة أنه لا يتمتع بهذه الضمانة. في نصّ لم يظهر بعد، حول كَافْكَا، أطرح سؤال الأدب بالارتباط مع القانون*، أي ما يفترض موقع الأدب توفره من «قَضائية»، وما يَصِلُه بإجراءات القانون وتاريخه، الخ. في الواقع لا تبدو لي لا قيمة النّقد ولا قيمة الأدب مضمونتين، وواضحتين، بما فيه الكفاية، حتى نستطيع أنْ نعهد إلى النّقد الأدبيّ بعمليات الاستجواب والقراءة التي تهمّني شخصياً. كذلك، فهذه العمليات تفترض أن يمارس «النّاقد» (المعقّفات من دريدا) الكتابة أيضاً، وهذا لا يشكّل جانباً من التّصوّر السّائد للنقد الأدبي.

للرجوع إلى المقابلة بين القراءة الشّكلانية والقراءة المحايثة أو الباطنة للنص، سأُقدّم هنا أيضاً جواباً سلبياً، وأقول إن هذه المقابلة لا ترضيني. أعتقد أن من غير الممكن الانحباس داخل النّص الأدبيّ. إن المُحايَثَة أو الباطنيّة الأدبية المحض تقوم في نظري على الاحتماء داخل الحدود المقامة تاريخياً، والتي تفترض مجموعاً كاملاً من العقود التاريخية المتعلّقة بتأطير النّص، وتحديد وحدته، وَمتْنه، وضماناته القانونية، وما إلى ذلك من تحديدات اجتماعية ـ قضائية. يجب بالطبع، بصورة مؤقتة على الأقل، أن نتحرّك داخل هذه الحدود، لدفع القراءة المحايثة إلى أبعد ما يُمكن، ولكنّها لا تستطيع في رأيي أن تكون جذرية تماماً. هذا شيء نابع من بنية النّص نفسه. إننا لا نستطيع أن نبقى داخل النّص، ولكن هذا لا يعني أنّ علينا أنْ نمارس، بسذاجة، سوسيولوجية النّص أو دراسته البسيكولوجية أو السياسية، أو سيرة المؤلف. أعتقد أنّ ثمّة بين خارج النّص وداخله توزيعاً آخر للمجال أو الحيّز. وأعتقد أنّه سواءٌ أفي القراءة الباطنة أم في القراءة التفسيرية للنصّ عبر مسيرة الكاتب، أو تاريخ الحقبة، يظلّ شيء ما ناقصاً، دائماً.

*) نُشرتْ هذه الدراسة مؤخراً في **ملكة الحكم La faculté de juger** (مؤلف جماعي، منشورات «مينوي»)، وحملت عنوان **أحكام مسبقة، أو أمام القانون** Préjugés – devant la loi (المترجم).

▫ ركّزت جـانبـاً كبيراً من أبحـاثـك لنقـد التمركُز العقـلانيّ أو اللّـوغـوميّ، وقلتَ مرّة «إن التمركز اللّوغوميّ هو أيضاً، وبصورة أساسية، عبارة عن مثالية». أيمكن أن نفهم من هذا أن «عملك» الفلسفيّ هو أيضاً مساهمـة في الفكر المـادّي ؟ كيف يمكن الـدّفـاع عن نصـوصـك أمـام بعض الاتهـامـات المـوجّهـة لهـا بنسيـان التّاريخ ؟

■ ستكون إجـابتي في مـا يتعلق بمسـألـة المـاديـة، مزدوجـة. هنـاك في رأيي مـادّيـة كلاسيكية تظل ميتافيزيقية حتى في شكلهـا الـديـالكتيكي، ويبـدو لي أنّهـا مـا تزال قـابعـة داخل الميتافيزيقا بالقدر نفسه الذي تكون عليه المثالية. هذه علاقة تَساوُق ومقـابلـة هنـدسيـة مفروغ منها. إنّهما تنتميـان إلى الحيّز نفسـه. ولكن هنـاك مـادّيـات أُخرى سـأمضي عليهـا عن طيبـة خـاطر. مـادّيـات مـا قبـل ـ أفـلاطـونيـة أو مـا قبـل ـ سقراطيـة لم تـدخـل في الحيّـز الميتافيزيقي. مادّيات ترجع بنـا إلى ديموقريطيس وإلى تفكير معيّن حول الصّدفـة. يجب أن أشخص أكثر وأقول إنه ما من كلمة تكون ميتافيزيقية في ذاتها، بل إن طريقة استخدامها هي ما يكون ميتافيزيقياً. إن الاستخدام الذي خضعت له كلمة «المادية»، وكذلك كلمة «التـاريخ» التي سنتوقف عندها فيما يأتي، هو مـا بَـدَا لي محكوماً بطرائق النظر الميتـافيزيقيـة. ثم إنّ نظرية النّص التي أعمل عليها مع آخرين هي أيضاً إذا شئت مادّية. لا أقصد بالماديـة حضوراً للمادّة، وإنما صموداً للنّص أمام كل محاولة لاحتوائه، والاحتواء هو مثـاليّ دائمـاً. هـذا هو مـا يحدّد العَلامة المكتوبة، التي ليست علامة مادّية أو محسوسة، وإنما شيء لا يسمح بأمثَلَتِه (من المثالية) أو باحتوائه. هناك إذَنْ مادّية لن أرفضهـا، ولكنني أقبلهـا بتحفّـظ، وهي لن تكون لا مادية آلية ولا جدليّة. ستكون مادية غير ـ جدلية.

أما عن نسيان التاريخ، فقد أوضحتُ مراراً وتكراراً أنّني تـاريخـانيّ بصورة كـاملـة، وأن ما يهمّني دائماً هو الانحدار التاريخيّ لجميع المفهومـات التي نستخـدمهـا، وجميع حركـاتنـا، وأنّه إذا كان هناك شيء لا يمكن نسيانه فهو التاريخ. إلا أنّ ما شَجّع على إطلاق هذه التّهم أو غذّاها، هو كون مفهوم «التاريخ» بقيَ مستخدماً لدى الكثير من الفلاسفـة والمؤرخين ومؤرخي الفلسفة، وسواءً أتعلّق الأمر بالمثالية أم المادية، ولدى هيغل أم لدى ماركس، ضمن نزعة غائيـة بـدت لي هي الأُخرى ميتـافيـزيقيـة، ممـا جعلني أقف منهـا مـوقف المتحفّـظ، أو المحترس باستمرار. ولكن ليس باسم لا ـ تاريخية أو لا ـ زمنية، وإنّما باسم فكر آخر للتاريخ.

□ اجترحت لمفهوم «الاختلاف» تسمية غير قائمة، من قبل، في الفرنسية. فبدل la différence طرحت la différance مع حرف (a) الصامت هذا، والذي لا يبين الفارق في التلفظ بينه وبين رديفه الذي قمت بإحلاله محلّه : الحرف (e). قلتَ مرّة أيضاً إن هذه المفردة «لا تمثّل كلمة ولا مفهوماً، وإنما تجمع سلسلة من المفهومات التي يتدخّل كل واحد منها في لحظة حاسمة من العمل». ما هي المضامين أو الدلالات المختلفة لهذه المفردة، التي ستصعب ترجمتها إلى العربية* ؟

■ أعتقد أنّ قلقك حول ترجمة هذه المفردة يتّجه إلى صميم المشكل. فهي ليست غير قابلة للترجمة إلى العربية فحسب، وإنما حتى إلى الأنجليزية وسواها من اللّغات، وحتى إلى الفرنسية بمعنى ما، من حيث إنها تتعارض مع الكلمات المنحدِرة من الميراث اللاّتيني، كما أنها، في اقتصادها نفسه، غير قابلة للإبدال بمفردة أُخرى. ولكن يمكن بالطبع أن نوضّح استخدام هذه المفردة، وأن نقيم خطاباً حول استخدامها، وحول ما يعبّر عن نفسه فيها بصورة اقتصادية، أو مقتصدة. إنّني أكتب في الحقيقة على هذا النّحو، وأعتبر أنّني أكتب حقّاً حين أذهب في اللغة إلى الحدود التي تصبح معها شبْه (أقول شبه) عصيّة على التّرجمة. هذه طريقة في عدم نسيان أنّنا نكتب دائماً داخل لغة معيّنة.

أمّا عن الشّق الثاني من سؤالك، حول دلالات هذه المفردة، فأنا أعتقد أنها تتضح من خلال سلسلة من المفردات الأُخرى التي تعمل معها. «الكتابة» مثلاً، أو «الأثر»، أو «الزيادة» أو «الملحق»، وهي جميعاً كلمات مزدوجة القيمة، أو ذات قيمة غير قابلة للتعيين : «الأثْر» هو ما يشير وما يمحو في الوقت نفسه، أي ما لا يكون حاضراً أبداً. و «الزيادة» هي ما يأتي لينْضاف وما يسدّ نَقْصاً. و hymen، مثلما لدى مالآرميه، تدل في الوقت نفسه على غشاء البكارة الذي يمنع من النّفاذ ويصون العذرية، وعلى الالتحام في الزيجة. و «الفَارْمَاكُون»، هذه المفردة الأفلاطونية، تدل في الوقت نفسه على السّم والتّرياق، الخير والشر (وجهَي الكتابة) الخ. إنها، إجمالاً كلمات ليست كلمات، ولا مفهومات، وليست قابلة للفصل عن اللغة، وهي تقوم بعملٍ مماثل للـ «Différance» [الاختلاف بحسب التّسمية الدريدية]، وإن كانت مختلفة عنها أيضاً. إنها، إذَنْ، سلسلة تتمتّع كل حلقة منها باستقلالها النّسْبِيّ، ولكن تتكرّر فيها الحَلَقة المجاورة.

*) راجع بصدد هذه المفردة نهاية الكتاب وبداية الكتابة، في هذا الكتاب (المترجم).

▫ ما يثير التّساؤل أحياناً هو أنّك، مع كونك الفيلسوف الذي ربما اهتمّ أكثر من أي فيلسوف آخر بمسائل الاختلاف هذه، وبنقد التّمركُزات اللوغوسية والعِرقية والصواتية، لا ترجع أبداً تقريباً إلى مراجع تقع خارج الثقافة الأُوروبية. ما تعني لديك ثقافات كاليابانية أو الهندية أو العربية ؟ ألا تقدم هذه الثقافات إمكانات نظر أو أدوات معالجة قابلة للتضافر مع هذه التي نجدها موضوعة موضع العمل في كتاباتك ؟

■ أنا على ثقة مطلقة بأن عوالم فكرية كهذه التي تشير إليها قائمة، وأنها تذهب في اتجاه التفكيك نفسه، أي تفلت من قبضة التمركز العرْقِيّ الغربي. ولكن عليّ أنْ أعترف بحدود الثقافة التي أعمل في داخلها. لقد تلقيت تعليماً وثقافة لا يسمحان لي بالكلام بنحوٍ مسؤول وجدّي عن ثقافات أُخرى، غير غربية. إن المعرفة البسيطة وغير المباشرة التي أعرفها عنها لا تسمح لي بمعالجتها، وهذا ما تأكّد لي في كل مناسبة حاولتُ الكلام فيها على هذه الثقافات. ربّما كان بإمكان آخرين يعملون داخل هذه الثقافات، أن يمارسوا عليها عملاً قد يلتقي مع ما أقوم به أنا، ولكنني لا أستطيع القيام به من جهتي. لك أن تأخذ بها كاعتراف بانعدام متابعةٍ واطّلاعٍ لا يغتفر. إنّني، ببساطة، لا أستطيع أن أتحدّث عن هذه الثقافات بالقدر الكافي من الإحاطة والتشخيص.

▫ خُضْتَ سجالات عديدة حول تعليم الفلسفة، بل وحتى شاركتَ في فريق عمل يبحث في هذا الموضوع. هل يمكن «تعليم» فكر دريدا ؟ ما ستكون علاقة تعليم كهذا بنمط كتابة ـ هي كتابتك ـ تذهب إلى تخوم اللغة، وتجرف، بتعبيرك أنت، «كل مفهوم في سلسلة لا نهاية لها من الاختلافات ؟». كيف يساعد التعليم على انبثاق بعض من مفرداتك ـ المفاتيح ؟

■ إذا كانت هناك صعوبة في هذا المضمار، فأنا أول من يتحسّسها. فأنا أُعلّم الفلسفة، وأُحاول أن أُعلّم شيئاً له علاقة بما أكتب. عليّ هنا أن أتبنّى استراتيجية للتعليم. يمكن أن أقول لك، متحدّثاً بالطبع عن تجربتي أنا في التعليم، إنّ إقامة علاقة بين ما أكتب وما أُعلن هو شيء صعب وممكن في الوقت نفسه. أُحاول، أولاً، أن أُنشئَ خطاباً يفترض أنّ متلقّيه لم يقرأني من قبل، وإذا كان قَرَأَنِي، فيجب أن يفهم هذا الخطاب دون أن تكون له علاقة بما أكتب. يجب هنا ابتكار أشكالٍ بلاغية للتعليم لا يمكن أن يكون لها «اقتصاد» النص المكتوب نفسه. شيء صعب. فهذه بلاغة يجب ابتكارها كل مرة. ولكن حتى إذا لم تكن النتيجة

مُرْضِية، فإن شيئاً ما يظلّ هنا ممكناً. وبالنتيجة فإنّ ما أكتب يمكن أن يسمح بتعليمه، أو بإقامة تعليمٍ «فلسفي» ما. هناك قواعد، طريقة لقول النص، لا بمعنى المنهج بالطبع، ولكن دون أن يكون هناك منهج بالمعنى الحصريّ والفلسفيّ للكلمة. هناك أنماط، هناك حركات منمَّطة أو نمطية في مقاربة النّص، وفي استراتيجية القراءة والكتابة، يمكن أن تمكّن من التّكرار بالنسبة لي أوّلاً، ثم بعد ذلك أن تمكّن من تكرارها أمام الآخرين ومن قِبَلهم. إنها تُعَلَّم كتقنيات، ففيها عناصر تقنية وفلسفية قابلة للتحويل إلى أدوات، وهي قابلة للإيصال. ما يجب بالطبع هو العثور على نمط الالتحام، أو العلاقة النَّسَبِيَّة (من الأنساب) بين هذين النّسقين للخطاب أو للكتابة. شيء شديد الصّعوبة كما قلت، ولكنه ليس بالمستحيل أو المتعذّر.

▫ ما هو، أخيراً، أثَر بحثٍ كهذا الذي تواصله، على السّاحة الفكرية الفرنسية والعالمية ؟ نعرف أنّكَ مُحَاطٌ بمجموعة من الباحثين الشُّبان، وأنكم تمارسون سويّة ضرباً من العمل كَفَريق ؟

▪ هناك بالفعل عدد من الباحثين والفلاسفة الذين يعملون معي في ما يشبه التضامن أو الوفاق. إلاّ أن لدينا الإحساس بأن عمَلنا معاقٌ هنا نوعاً ما. سيكون من المبالغة القول إنّه مُحارَب. ولكن مساحة تحرُّكه محدّدة، خلافاً لما يلقاه من إصغاء واهتمام في البلدان الأُخرى، كالولايات المتّحدة واليابان. ليس من المهمّ بالنّسبة لـ «فيلسوف» أنْ يرى أعماله وهي تلقى الاهتمام والشّيوع فحسب، بل يهمّه أكثر أنْ يراها وهي تقوم بإخصاب بعض الأفكار، ويتمّ إخصابها هي أيضاً، بوضعها موضع العمل، وبتلقيحها بنتائج ما كانت منتظرة. هذا هو ما يحدث الآن لكتاباتنا هناك. أمّا الحِصار الذي نواجهه في فرنسا فهو نابع، بلا شك، من طبيعة الثقافة الفرنسية، بنْيتها، طُرُقها في الإيصال، مركزيّتها الباريسية، الخ... يجب أنْ نتساءل ذات يوم عمّا تعنيه الثقافة الفرنسية، والقومية الفرنسية، وما هي صلاحياتها وفُرَصها وحدودها. المهم هو أن ثمّة تقليداً ثقافياً مستمراً هنا منذ القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وهو ما يجب إخضاعه للتساؤل. إنّه يصنع ويساهم في نشر صورة معينة، ووظيفة معينة للفيلسوف، أو للفكر، أو للكاتب.

▫ قلتَ مرّة إنه ربما وجب تكريس مجلّدات كاملة لدراسة ثقافة كالثقافة الفرنسية، ومعرفة ما جَعَلها تخضع طوال فترة كاملة لهيمنة فيلسوف كسَارْتَر عرف بتجاهله لأعمال ربّما كانت الأكثر أساسية في هذا العصر...

■ بالضبط. إن سارتر لم ينسَ ويتجاهل، فحسب، أسماء وأعمالاً أساسية، من آرتو إلى باتاي فموريس بلانشو، بل وحتى فرويد نفسه من جوانب معينة، وحتى ماركس، وإنّما بنى شهرته وسلطته كمثقف على هذا التجاهل، على هذا الرّفض، وعلى هذا النّسيان. خطيئة كهذه لم يكن مصدرها سارتر وحده، وإنما ما أرادتْ حقبة معيّنة، حقبتنا، أن تصنعه من سارتر. من هنا يأتي تحفُّظي إزاء الثقافة الفرنسية، مع أنّني أنتمي إليها، ومع أنه ليس لدي ثقافة أُخرى غيرها. لقد وُلدت في الجزائر، ومع أنني لا أملك لغة أساسية سوى الفرنسية، فإنني أُحسّ أنّ لي... جذوراً في الهواء.

□ **قلتَ مرّة أيضاً إنك لابدّ وأن تعود يوماً إلى التّوقّف عند «لحظة الجزائر»، وأمام ما تُشكّله الجزائر في حياتك...**

■ أنا يهودي جزائري. يهودي لا ـ يهودي * بالطبع. ولكن هذا كافٍ لتفسير العُسْر الذي أتحسّسه داخل الثقافة الفرنسية. «لستُ منسجماً» إذا جاز التعبير. أنا أفريقي ـ شماليّ بقدر ما أنا فرنسيّ، وأنا أقول هذا واعياً أنّ هذا الحوار مُوَجّه إلى مجلّة فكرية عربية**، ومن خلالها إلى الإنتلجنسيا العربية. أي إلى أُناس تظل تربطني بهم أشياء كثيرة. نَعَمْ، وهذه ليست مجاملة، إنّ الحوار مع الثقافة العربية، وعلى الرغم من معرفتي الناقصة بها، لَيَظلّ يتمتّع لديّ بأهميةٍ كبيرة.

*) يُفْهَم هذا التعبير بالمعنى الذي حدّده إسحق دُويتشر للمفكر اليهوديّ ولادةً (حالة ماركس وسواه) لكن الذي لا ينطلق من اليهودية ولا من أي معيار دينيّ في مقاربته للفكر وللعالم (المترجم).

**) أُجْرِيَ هذا الحوار خصّيصاً لمجلّة «الكرمل» ونُشِرَ في عددها السابع عشر (1985) (المترجم).

رِسَالَةٌ إلَى صَدِيقٍ يَابَانِيٍّ
(حَوْلَ مُفْرَدَةِ ومَفْهُومِ «التّفْكِيك»)

عزيزي البروفيسور أَزُوتْسُو

(...) وَعَدْتُكَ في أثناء لقائنا بكتابة بعض التأمّلات التخطيطية والأولية حول كلمة «التفكيك» **déconstruction**. كان الأمر يتعلق إجمالاً بملاحظاتٍ تمهيدية لترجمة ممكنة لهذه المفردة إلى اليابانية. وبالسعي، لهذا الغرض، على الأقل، إلى تقديم تحديد سلبيّ للدّلالات أو المعاني المرافقة لهذه المفردة، الواجب تفاديها **إن أمكن**. سيكون السؤال هو إذن التالي : «ما الذي لا يكون التفكيك ؟» أو بالأحرى : «ما الذي **لا يجب** أن يكونه ؟» (وأنا أُؤكّد على هذين التعبيرين : «**إنْ أمْكَن**» و«**لا يجب**»). ذلك أننا إذا ما أردنا الوقوف بادئ ذي بدء على صعوبات التّرجمة (وسؤال التفكيك هو أيضاً من أقصاه إلى أقصاه، سؤال الترجمة، وسؤال لغة المفهومات والمتْن المفهومي للميتافيزيقا المدعوّة بـ : «الغربية»)، فربما وَجَبَ ألاّ نبدأ بالاعتقاد ـ الأمر الذي سيكون مجرّد سذاجةٍ ـ بأنّ مفردة «التفكيك» تقابل في الفرنسية دلالة واضحة ولا مصدر فيها للّبس. هناك في لغتـ(ي) من قَبْلُ، مشكلة ترجمة، شائكة، بين ما نهدف إليه هنا وهناك عبر هذه الكلمة، واستخدام هذه الكلمة نفسه ومنبعها. لقد بات واضحاً أن الأشياء تتغير من سياق إلى آخر في الفرنسية، نفسها بالذات. بل أكثر من هذا، إن الكلمة نفسها أصبحت مرتبطة، في الأوساط الألمانية والإنكليزية، وخصوصاً الأميريكية، بدلالات مرافِقة وإيحاءات وقيَم عاطفية أو تأثُّرية جِدّ مختلفة. سيكون تحليل هذه القيَم كبير الفائدة، ولربّما استحقّ في محلّ آخر عملاً كاملاً.

إنني عندما اخترت هذه المفردة، أو عندما فرضتْ نفسَهَا عَلَيّ (أعتقد أنّ هذا حدث لـدى كتابة : «عن الغْرَامَاتُولُوجْيَا» **De la grammatologie**) ما كنت لأتوقّع أنها سيُعْتَرَفُ لها بـدورٍ هُوَ بمثل هذه المركزية في الخطاب الذي كان يهمّني يومها. كنت، بين أشيـاء أُخرى، راغباً بأن أُترجمَ وأُكيّفَ لمقالي الخاص المفردة الهايدغرية **Destruktion** أو **Abbau**. كانت الإثنتـان تدلاّن في هـذا السّيـاق على عملية تُمـارَس على «البنيـة» أو «المعمـار» التقليـدي للمفهومـات المؤسّسة للأنطولوجيـا أو الميتـافيزيقـا الغربيـة. غير أن **destruction** إنمـا تـدل في الفرنسيـة، وعلى نحو بـالغ الـوضـوح، على الهـدم بمـا هـو تصفيـة واختـزال سلبي ربّمـا كـان أقرب إلى الـ **démolition** (الهـدم) لـدى نِيتْشِـه، ممـا إلى التفسير الهَـايـدغري ونَمـط القراءة الـذي كنتُ أقترحُـه. فـاستبعَـدْتُهَـا. وأتـذكّر أنني رحت أبحث لمعرفـة مـا إذا كـانت هـذه المفردة **déconstruction** (التفكيـك)، (التي خطرَتْ عليّ بصورة هي ظـاهريـاً شـديـدة العفويـة) أقـول لمعرفة ما إذا كانت فرنسيةً حقّاً. فعثرتُ عليها في قاموس «لِيتْريـه» **Lettré** وكـانت مؤدّيـاتها النّحوية واللّغويـة والبلاغيـة مربوطـة فيـه بـأداء «مكـائني»*. وبَـدَا لِي هـذا الالتقـاء مفرِحـاً، وشديد التلاؤم مع ماكنت اريد على الاقل ان ألمح اليه. اسمح لي بـاقتبـاس بعض الفقرات من «ليتريه» : **déconstruction**/ فعل التفكيك / مفردة نحويـة. تشويش بنـاء كلمـات عبـارة (...) لـومـار Lemare : «عن كيفيـة تعلم اللغـات»، الفصـل 17 في «دروس في اللغـة اللاتينيـة» Déconstruire : 1 ـ تفكيـك أجزاء كلٍّ موحّـد. تفكيـك قطع مـاكنـة لنقلها إلى مكـان آخر. 2 ـ مصطلح نحوي (...) تفكيك الأبيات وإحالتها شبيهـة بـالنثر عن طريق إلغـاء الوزن. «في طريقـة الجمل مـا قبل المفهوميـة، يُبْـدَأُ أيضـاً بـالتّرجمـة، وتكمن إحـدى مزايـاهـا في عـدم الاحتياج للتفكيك أبداً. «لومار، المصدر السابق». 3 ـ se déconstruite : التّفكّـك والتخلّع (...) فقدانُ الشيء بنيتَه. «تَعلمنا الدراسات المتفقهة الحديثـة أن لغـة قـد بلغت كمـالهـا في إحـدى أصقـاع الشرق الجـامـد، ثم تفكّكت وتحلّلت من تلقـاء نفسهـا، بفعـل قـانـون التغيُّر وحـده، الطبيعيّ في الفكر البشري. ڤيلمان Villemain، «مقدّمة لمعجم الأكاديمية».[1]

*) machinique : هذه هي الصفة التي استخدمها الفيلسوف، للدلالة لا على عمل آليّ يتحقّق من تلقاء نفسه، وإنما على عملٍ للتفكيك يكون شبيهاً بتفكيك أجزاء آلة أو ماكنة. من هنا وَجَبَ ترجمتها بـ«مكائنيّ» لتشخيص الفرق (المترجم).

1) أُضيف أنّ تفكيك المقالة التالية لن يكون عديم الفائدة :

Déconstruction فعل تفكيك أو حلّ أجزاء كلّ. تفكيك مبنى. تفكيك آلة.

في النحو : تغيير محل الكلمات التي تتألّف منها جملة في لغة أجنبية، بخَرْق البناء النّحويّ لهذه اللغة ولكن بالاقتراب، أيضاً، من بناء اللغة الأم (للقائم بتفكيك الجملة). هذه المفردة تحـدّد بـالضبـط مـا يـدعوه الكثير من النُحـاة، بـدون دقّـةٍ، بـ «البنـاء» construction، ذلك أن جميع الجمل، لدى أيّ مؤلف، مبنيّة بما ينسجم وعبقرية لغته القومية، فما يفعل غريب يسعى إلى فهم=

طبعاً سيلزمُ ترجمة هذا كلّه إلى اليابانية، ولن يقوم هذا إلا بزيادة المشكلة تعقيداً. ولا داعي للقول إنه إذا كانت الدّلالات التي يعدّدها «ليتْريه» تهمّني بسببٍ من وشائجها العميقة مع ما كنت «أُريد قوله»، فهي لم تكن لتهمّ، ومجازياً إذا صحَّ التعبير، إلا نماذجَ و «مناطق» معيّنة من المعنى، وليس كلّ ما يمكن أن يهدف إليه التفكيك في طموحه الأكثر جذرية. إن هذا الطموح لا يتحدّد بأنموذج لغوي ـ نحوي، ولا حتّى بأنموذج سيمنطيقي (علاماتيّ). ولا كذلك بأنموذج مكائنيّ. فهذه النماذج نفسها كان يجب أن تُخضع إلى استنطاق تفكيكي. وإنه لَصَحيحٌ أنّ هذه «النماذج» كانت فيما بَعْدُ فِي أصل العديد من إساءات الفهم حول مفردة التفكيك والمفهوم الذي كان البعض يَجِد ما يغريه باختزالها إليه.

ينبغي أيضاً القول إن الكلمة كانت نادرة الاستعمال، ومجهولة في فرنسا غالباً. كان يجب إعادة تركيبها بصورة من الصور، وكانت قيمتها الاستعمالية محدّدة بالخطاب الذي جُرِّبَ آنذاك حول «**عن الغراماتولوجيا**» وانطلاقاً منه. هذه القيمة الاستعمالية هي ما سأحاول الآن تشخيصه، وليس معنىً أولياً قد يعود إلى اشتقاقيةٍ مّا، قابعة في ما وراء، أو في منجى من كل استراتيجية «سِياقيّة».*

أطرح كلمتين أُخريَين حول «السياق» contexte. كانت البنيوية يومذاك مهيمنة. وكان «التفكيك» ذاهباً في هذا الاتجاه ما دامت المفردة تُعرب عن انتباه معين إلى البنْيات structures، التي ليست، ببساطة، لا أفكاراً ولا أشكالاً، ولا تركيباتٍ ولا حتّى أنساقاً. كان التفكيك هو الآخر حركة بنيوية، أو، بأية حال، حركة تضطلع بضرورة معيّنة للإشكالية البنيوية. ولكنّه أيضاً حركة «ضد ـ بنيوية» وهو يدين بجانب من نجاحه لهذا اللّبس. كان الأمر يتعلق بحلٍّ، بفكٍّ، بِنَزْعِ رواسب البنيات، جميع ضروب البنيات (لغوية و «تمركزية لوغوسية» و «تمركزية صواتيّة»**، بما أن البنيوية كانت يومها خاضعة بخاصّة إلى نماذج لغوية، نماذج علم اللغة أو الألسنيّة المدعو بالبنيويّ، والذي كان يسمّى كذلك «سوسيريّاً»، [نسبة إلى العالم الألسنيّ والسيميولوجي السويسريّ فردينان سوسير Saussure]، واجتماعية ـ

= هذا المؤلف وترجمته ؟ إنه يفكّك الجمل، يحلّ [وحدة] كلماتها، بحسب عبقرية اللغة الأجنبية. أو، إذا ما أردنا تفادي كلّ لبْس في الكلمات، فان هناك «تفكيكاً» بالنّسبة إلى لغة المؤلف المترجَم، و «بناء» بالنسبة إلى لغة المترجم». (Dictionnaire Bescherelle, Paris, Garnier, 1873, 15e édit.)

*) «السياق» contexte هو في نظر دريدا كامل الوسط الذي يظهر فيه نصٌّ مّا، والذي لا يتشكل من وضعية ثقافية أو اجتماعية أو سياسية فحسب، وإنما من مجموع النّصوص والعلامات المتحرّكة حوله، ووراءَهُ إذا جاز القول. وبهذا المعنى يتحدّث أحياناً عن «نصّ واسع» بمعنى «سياق». (المترجم).

**) «الصواتة» phoné هي الوحدة الصوتية في الكلمة، ووجب تمييزها عن «الصوت» الذي يتجاوز المعنى اللغويّ المحض. (المترجم).

مؤسساتية وثقافية، وبخاصة، وأولا، فلسفية.) من هنا حصل في الولايات المتّحدة جمع بين «موضوع» التفكيك و «ما بعد ـ البنيويّة» Post-structuralisme (والمفردة الأخيرة مجهولة في فرنسا، إلا عندما تكون «عائدة» من الولايات المتّحدة). غير أن حلّ البنيات، وفكّها، ونزع رواسبها، هذه الحركة التي هي، بمعنى من المعاني، أكثر تاريخية من الحركة «البنيوية» التي وجدت نفسها موضوعة بذلك تحت طائلة التّساؤل، هذا كلّه لم يكن عبارة عن إجرائية سلبية. بدلاً من الهدم، كان يجب أيضاً فهم كيف قيّض لـ«مجموع» ما أن يتشكّل أو ينبني، أي، من أجل ذلك، إعادة بنائه. ومع هذا، فإن الظاهر السّلبي كان وما يزال عصياً على المحْو، سيّما وأنه يظل مقروءاً في نَحْو الكلمة نفسه، عبر البادئة (de)، * هذا مع أن بمقدوره أن يدلّ على صعود نَسَبيّ [صعود في شجرة أنساب الكلمة] أكثر مما على فعلِ تهديم. لذا فإن هذه المفردة، لوحدها على الأقل، لم تبْدُ لي كافية أبداً (ولكن أية كلمة هي كذلك ؟) وهي يجب أن تكون «محصورة» دائماً في خطاب. ثم إنه، أي الظاهر السلبي لمفردة «التفكيك»، يظل صعباً على المحْو لأنني، لدى ممارسة التفكيك، كان عليَّ، مثلما أفعل هنا، أن أُكثِرَ من التحذيرات، وأن استبعِدَ نهائياً جميع مفهومات التراث الفلسفية، مع إعادتي التوكيد على ضرورة الرجوع إليها عبر عملية «تشطيب» على الأقل. قيل حينئذٍ، وباستعجال، إن هذا كان نوعاً من اللاهوت السّلبيّ : شيء ليس بالصحيح ولا بالخاطئ، إلا أنني أدعُ هذا السّجال هنا جانباً. **

إن التّفكيك، بأيّة حالٍ، ورغم المظاهر، ليس **تحليلاً** analyse ولا **نقداً** critique، وعلى الترجمة أن تأخذ هذا بنظر الاعتبار أيضاً. ليس تحليلاً، وذلك، بخاصة، لأنّ تفكيك عناصر بنيةٍ لا يعني الرّجوع إلى العنصر البسيط، إلى أصل غير قابل لأيّ حلّ. فهذه القيمة، ومعها قيمة التحليل نفسها بالذات، هي عناصرُ فلسفاتٍ خاضعة للتفكيك. وهو ليس نقداً، لا بالمعنى العامّ ولا بالمعنى «الكانتي» (نسبة إلى «كانْت»). إن هيئة الـ **Krinein** أو الـ **Krisis** (القرار،

*) تعمل البادئة (dé) عملاً نافياً أو عاكساً لمعنى الكلمة. فباستضافتها هذه البادئة، تتحوّل المفردة «construction» (بناء) إلى «déconstruction» (تفكيك) (المترجم).

**) اعتبرَ بعضهم، بالفعل، «تفكيكيّة» دريدا شبيهة بـ «اللاهوت السّلبيّ»، من حيث البنيات النّحوية والصياغية على الأقلّ : فكما يكتب اللاهوتي السّلبيّ (دُني Denys مثلاً) أنّ الله «ليس هذا» و «لا ذاك»، يكتب الفيلسوف أن «التفكيك ليس هنا وذلك»، أنّ الاخـ(تـ)ـلاف «ليس» حضوراً ولا غياباً، الخ... ويركّز دريدا في «دفاعه»، على أنه إذا كان اللاّهوتيّ السّلبيّ يسمى إلى «تسمية» «متلّمح» آخر للّه، أعلى من الملامح والصّفات المعطاة له حتّى الآن في اللاهوتيات الإيجابية (الدّيانات وما يندرج في معياريّاتها بلا شذوذ ولا هرطقة)، فإن «التّفكيكية» لا تسعى إلى إقامة مّا «وراء» للفلسفة الميتافيزيقية الغربية، ولا تعرف ما هو هذا «الما وراء»، وأنّها تكتفي بتفكيك المتْن القائم بما هو، ولما هو. راجع بصدد إجابة دريدا مقالته : «الاخـ(تـ)ـلافه (هوامش ـ الفلسفة، منشورات «مينوي») و «كيف تتفادى الكلام» (النّفْسية ـ اختراعات الآخر) (منشورات غاليليه). (المترجم).

الاختيار، الحُكْم، التحديد) هي نفسها، شأنها في هذا شأن جهاز النّقد المتعالي كلّه، تشكل أحد «الموضوعات» أو «الأشياء» الأساسية التي يستهدفها التفكيك.

سأقول الشيء نفسه عن المنهج (أو الطريقة) méthode. ليس التفكيك منهجاً ولا يمكن تحويله إلى منهج. خصوصاً إذا ما أكّدنا في هذه المفردة على الدّلالة الإجرائية أو التقنية. صحيحٌ أنه في بعض الأوساط (الجامعية أو الثقافية، وأنا أفكّر هنا خاصّة بالولايات المتحدة)، قيض لـ«الاستعارة» التقنَويّة أو المنهَجانية التي تبدو بالضرورة مرتبطة بمفردة «التفكيك»، أن تَغوي أو أن تَضِلّ. من هنا السّجال الذي نَشأ وتنامى في بعض الأوساط : أيمكن للتّفكيك أن يتحوّل إلى منهج للقراءة والتأويل ؟ أيمكنُه أن يسمح باحتوائهِ على هذا النّحو وتدجينه من قبل المؤسسات الأكاديمية ؟

ليس يكفي القول إن التفكيك لا يمكن أن يختزل إلى أدواتية منهجية أو إلى مجموعة من القواعد والإجراءات القابلة للنّقل. ليس يكفي القول إن كل «حَدَثٍ» تفكيكيّ يظل فريداً أو بأيّة حال مُتَموقِعاً، بأقرب ما يمكن، من شيء أو لغة خاصّة أو توقيع. يجب أن نحدّد أيضاً أن التّفكيك ليس حتّى فعلاً أو عملية. وهذا لا فقط لأنّه ربما كان فيه شيء من «السلبية» أو «الانفعالية» (أكثر سلبية من السّلبية، كما كان بلانشو سيقولُ؛ «السلبية» كما تُوضَع بمقابل «الفعّالية»). ولا فقط لأنه لا يعود إلى ذات فاعلة محدّدة (فردية كانت أو جماعية) تبادر إلى تطبيقه على شيء أو نص أو موضوع، الخ... إن التفكيك حاصل : إنه حدَثٌ لا ينتظر تشاوُراً أو وعياً أو تنظيماً من لدن الذات الفاعلة ولا حتى من لدن الحداثة. إن «**الشيء في تفكُّك**» أو «**هذا يتفكّك**». وليست الـ **هذا** هنا شيئاً غير شخصيّ يمكن مقابلته بذاتيةٍ «أَنويّة» معيّنة. إن «**هذا بصدد التّفكّك**» (يقول «ليتريه» : يتفكّك... يفقد بناءه «se déconstruire... perdre sa construction). وإن «se»* في الفعل se déconstruire، التي لا تدلّ على انعكاسية «أنا» أو وعيٍ، إنّما تحمل اللغزَ كلّه. إنني ألاحظ يا صديقي أنني، إذ أُحاول إيضاح كلمة، للمساعدة في ترجمتها، لا أقوم في الواقع إلا بمضاعفة الصُّعوبات : «**مهمّة المترجم**» المستحيلة (بنيامين)، هذا هو ما تعنيه مفردة «التفكيك» أيضاً.

إذا كان التفكيك يحدث حيثما يحدث شيء، ويقوم حيثما هناك شيء قائم (وهذا لا يتحدّد إذن، بالمعنى أو بالنّص بالمعنى الشائع والكُتُبيّ للمفردة الأخيرة)، فيظل علينا أن

*) يضطلع الضمير (se) في الفرنسية بوظيفة انعكاسية أو انفعالية شبيهة بعمل «النّون» أو «التّاء» في أفعال الانعكاس العربية على وزن «ينفعل» أو «يتفعّل». فـ «déconstruire» التي تعني «يُفَكّك»، تتحول باستضافتها «se» (se déconstruire) إلى «يتفكّك» (المترجم).

نفكّر بما يحدث اليوم، في العالم، وداخل الحداثة، في اللحظة التي يتحوّل فيها التفكيك إلى «موضوع» مع مفرداته وموضوعاته المفضّلة واستراتيجيته المتحرّكة، الخ... إنني لا أملك إجابة بسيطة وقابلة للصّياغة على هذا السؤال الشائق. إنها أعراض متواضعة له وفي الأوان ذاته محاولات لتفسيره. لست أجرؤ حتى على القول، متّبعاً رسماً هايدغرياً، إننا اليوم في «حقبة» وجود ـ في صدَد ـ التفكّك، «حقبة» للوجود ـ في ـ تفكُّكٍ، «حقبة» قد تكون أبانت عن نفسها أو تَخَفَّتْ في «حِقَبٍ» أخرى. إن هذا الفكر «الحِقَبيّ»، وخصوصاً الفكر القائل بتجمُّعٍ أو بتحشُّدٍ لمصيرِ الوجودِ ووحدةِ مآلهِ أو زواله، لا يمكنه أبداً أن يُوفِّر أية ضمانةٍ أو موثوقية.

حتى أكون شديد التخطيطية، سأقول إن صعوبة تحديدِ مفردة التفكيك، وبالتالي ترجمتها، إنما تنبع من كون جميع المحمولات وجميع المفهومات التحديدية وجميع الدّلالات المعجميّة، وحتى التمفصلات النّحوية التي تبدو في لحظة معيّنة وهي تمنح نفسها لهذا التحديد وهذه الترجمة، خاضعة هي الأُخرى للتّفكيك وقابلة له، مباشرةً أو مداورة، الخ... وهذا يصحّ على كلمة «التفكيك»، وعلى وحدتها، مثلما على كل كلمة. إن «**عن الغراماتولوجيا**» يضع تحت طائلة السّؤال وحدة «الكلمة» وجميع الامتيازات المعقودة لها بعامّة، خصوصاً في شكلها الإسمانيّ (نسبة إلى الاسم). وإذن، فإنّ خطاباً، أو بالأحرى كتابة، هي وحدها القادرة على أن تدرأ هذا العجز للكلمة عن كفاية «فكر» ما. إن كل جملة من نمطِ «التفكيك هو هذا» أو «التفكيك ليس ذاك»، ستكون بادئ ذي بدءٍ غير ملائمة، أو فلنقل زائفة على الأقل. أنت تعرف أن أحد الرهانات الأساسية لما يُدعى في النّصوص بـ «التفكيك» هو بالضبط تحديد المنطق «الأنطولوجيّ»، وأولاً منطقِ هذا الفعل القاعديّ الحاضر للشخص الثالث أو الغائب : «سين» (يكون) «صاد»... *

إن كلمة «التّفكيك» شأن كل كلمة أُخرى، لا تستمدّ قيمتها إلا من اندراجها في سلسلة من البدائل الممكنة، في ما يسمّيه البعض، ببالغ الهدوء، «سياقاً». بالنّسبة إليّ، وكما حاولتُ أو ما زلت أحاول أن أكتب، لا تتمتع هذه المفردة بقيمة إلا في سياق معيّن تحلّ فيه محلّ كلمات أخرى أو تسمح لكلمات أُخرى بأن تحدّدها : «الكتابة» écriture مثلاً، أو «الأثر» trace أو «الاخـ(تـ)ـلاف» différance أو «الزيادة» supplément أو «الهامش» marge، أو «الباكورة»

*) يشير دريدا إلى الامتياز الذي كان هايدغر يعقده لهذا الفعل، فالوجود أو الكينونة ما كان لها في نظره إلا أن تُصاغ بالفعل المضارع للغائب : لا «هم يكونون» ولا «نحن نكون» أو «أنت تكون»، الخ... وإنما «هو يكون» (هُوَ كائن). راجع بهذا الصّدد «نهاية الكتاب وبداية الكتابة»، الفصل الأول عن «الغراماتولوجيا»، والمترجم في المؤلّف الحاليّ (المترجم).

entame أو «الإطار» parergon، الخ*... لا يمكن بالطبع أن تنغلق القائمة، وأنا لم أذكر هنا إلا أسماء. وهذا مما يظل غير كافٍ، واقتصادياً فحسب. كان ينبغي أيضاً إيراد جُمَلٍ أو سلاسل من الجمل تحدّد بدورها هذه الأسماء في بعض كتاباتي.

ما الذي لا يكون التّفكيك ؟ كل شيء !

ما التفكيك ؟ لا شيء !

لجميع هذه الأسباب لا أعتقد أنّ هذه كلمة جيّدة. وهي خصوصاً ليست بالمفردة الجميلة. أكيدٌ أنها أسْدَتْ بعض الخدمات، ولكن في وضعية محدّدة جيّداً. لمعرفة ما فَرضها في سلسلة من البدائل الممكنة، على الرّغم من عدَم كفايتها الجوهريّ، سيتوجّب تحليل وتفكيك هذه «الوضعية المحدّدة جيداً». وهذا أمر صعبٌ، ولن أتمكن من القيام به هنا.

كلمة أُخرى لتعجيل خاتمة هذه الرّسالة التي أصبحت الآن طويلة. إنّني لا أرى في التّرجمة حدثاً ثانوياً أو متفرّعاً بالقياس إلى لغة أصلية أو نصّ أصليّ. وكما جئت على قولة منذ وهلة، فإن la déconstruction، التفكيك، هي مفردة قابلة، أساسياً، للإبدال بكلمة أخرى في سلسلة من البدائل. ويمكن أن يتحقّق هذا بين لغة وأُخرى أيضاً. سيتمثّل حظ الـ«تفكيك» في أن تتوفّر اليابانية على مفردة أُخرى (هي نفسها وسواها) للتعبير عن الشيء نفسه (نفسه وسواه)، للكلام على التّفكيك واجتذابه إلى محلاّتٍ أُخرى، وكتابتهْ وخَطّه في كلمة تكون أجمل أيضاً.

عندما أتحدّث عن كتابة الآخر هذه، التي قد تكون أجمل، فأنا أفهم الترجمة، بديهيّاً، باعتبارها مجازفة القصيدة وفرصتَها. كيف نترجم المفردة «قصيدة»، كيف نترجم قصيدة ؟

(...) تقبَّلْ، عزيزي البروفسور أُزُوتْسُو، بالغَ امتناني ومشاعري الودّية.

ج. د

*) بخصوص هذه المفردات التي يبين فيها دريدا عن وظيفة مزدوجة يدفعها بمواجهة المقابلات الضّدية في الميتافيزيقا الغربية، راجع مدخل المترجم لهذا الكتاب، وحواره مع الفيلسوف (المترجم).



فِي اللُّغَــة

▫ **أَلُو !.. أَيُمكن أن تكتب لـ «لوموند الأَحد» مقالةً في اللّغة ؟**

▪ أَتسأَلني **إنْ كنتُ قادراً** على هذا الشيء، وهذا أمرٌ مشكوك فيه، أم **إذا كنتُ أُوافق** على القيام به ؟ في الحالة الأَخيرة، سَيُشكّل سؤالك طلباً أو دعوة. إنّ تأويلي سيَعتمد على نبْرة [الحوار] وعلى العلاقة التي ستَجْمعنا على طَرَفي الخطّ، وعلى ألف معطى آخر. بإيجاز، على سياقٍ لا يُمثّل على الفور سياقاً لُغويّاً. إنّه نصٌّ أوسع، دائم الانفتاح، ولا يتحدّد بـ [فن] الخطاب وحده.

في الافتراض الأَول («هل أنتَ قادر على...» ؟)، يستدعي سؤالك إجابةً يدعوها بعضهم، منذ أُوستين Austin * بـ «التقريرية» constative. إنّ إجابتي بِأَنْ «نَعَمْ»، تعني أَنّني قادرٌ على

*) الإشارة هنا وفي بقية المقالة إلى فيلسوف اللغة الأمريكي ج.ل.أوستن J.L. Austin ونظريته المدعوة بـ «براغماتية الكلام» **لا** بمعنى «الذرائعيّة» وإنّما بمعنى العمَليّة والتداولية : ما ترانا نفعل عندما نتكلّم ؟ (لا ما نستطيع أن نقوم به عندما نستخدم الكلام، وإنما الفعل نفسه الذي نقوم به أثناء فعالية الكلام نفسها بالذات). وهنا يُقَسّم العبارات التي ننطق بها أو «أفعال الكلام» إلى فئتين : 1) تسمى جملة «تقريرية» constative كل جملة تكتفي بوصف حَدَث أو حالة، كأن نقول : «جاء فلان». 2) وتسمى جملة إنجازية performative كل جملة : أ) تصف فعلاً معيّناً لقائلها، أو، ب) : يشكل النطق بها تنفيذاً لهذا الفعل نفسه، فأنت عندما تقول : «أعِدُك بـ»، فإنّما تنطق بجملة إنجازية، تمارس فيها فِعلَ وعْد. وقد خضعت النّظرية إلى تطويرات وتفريقات عديدة يُشير إليها دريدا في نهاية المقالة. (المترجم. بإيجاز عن «المعجم الأنسكلوبيدي لعلوم اللغة» لأُوزوالد دوكرو وتزفيتان تودوروف، منشورات «لوسوي»).

الكتابة، وفي هذه الحالة، سأزعمُ قولَ ما يكون عليه الشيء، تحديدَه، وصفَه، ملاحظتَه. أمّا إذا ما كان للسّؤال قيمةُ أو مفعولُ دعوةٍ، فإنّ قولي : «نعم»، لن يُثبت شيئاً، بل سيَقوم بشيء مّا، وبالنتيجة فهو سَيُلزِمُني. إنّ وَعدي سيتمخّض عن حَدَثٍ ما كان له قبلَ إجابتي أيُّ حظٍّ بأنْ يقع، ولا أيُّ معنى، في الواقع. لم تَعُدْ هذه الإجابة، في أساسها، لتتمتّع بقيمةٍ إثباتية أو تسجيليّة، بل هي ستكون «إنجازية» performative.

▫ **ولْيَكُنْ. إنّك لَتذكّرني بـ «بريخت» وبعَمَلية الأُوبراليين حول المدرسة : «قائلُ نَعَمْ» و «قائلُ لا». وإذا ما انجررتُ إلى لعبتكَ فسيكون بإمكانك أن تُجيب بـ «نَعَمْ، ولا» (نعم، أنا قادر، ولكن لا، لستُ أُوافق على الكتابة...) أو أن تُجيب بـ «نعم، نعم» أو بـ «كلاّ، كلاّ» أو : «كلاّ، وإنّما نَعَمْ» (لا، لستُ قادراً على الكتابة، ولكنّني، نَعَمْ، أُوافق على الكتابة ولتكن هذه غلطة «لوموند»). وهكذا، فإنّ التمييز الذي لا غِنىً عنْه (بين «تقريري» و «إنجازي») إنّما يبقى إجمالياً، وهو قد استدعى عدداً من التفريقات ما فَتِئَتْ تُفاقم صعوبتَه.**

■ أجلْ، لقد دُرِسَت الأفعال «الإنجازية» في البداية كطرائق غريبة. والآن، يَرونها في كلّ موضعٍ في هذه اللّغة التي كان البعض يعتقد مع ذلك بكونها موجَّهة لقولِ ما هو الشيء وإيصال معرفة ما. وإذَنْ، فإنّما يتمثّل الرّهان في جوهر اللّغة، وفي سيادة [صلاحية] وحدودِ علم اللغة أو الألسنيات بحدّ ذاته، وخاصّةً في تعيين «السّياق» contexte الذي تَرى كَمْ يُمثّل قضية حاسمة. الحال، ليس ثمة من انغلاقٍ مضمونٍ لسياقٍ، أيّ سياق، ولا سيمتريّة كاملة بين مقولتي «نَعَمْ». إن «نَعَم» التقريرية نفسها حبلى بـ «نعم» إنجازية (إنني اؤكد، أقول، أعتقد، أُفكّر بأنني...). ثم إن كلمة «نَعَمْ» في ذاتها، وشأنها شأن تعبير «أَلُو...» لا تُثبت أو تعيّن أيّ شيء أبداً. إنها تردّ، تُلزِم، وتدعو. وإذا ما أكّدتُ الآن ـ ليس هذا محض خيالٍ ـ أنّني لم أُحْسِن فهمَ سُؤالكَ، وأنّني لن أتمكّن من الإجابة إلاّ إذا ما تقدَّمْتَ لي بالمزيد...

▫ **كنتُ أتوقّع هذا. إنّ «لوموند الأحد» تكرّس في هذا الصّيف صفحة أُسبوعية للفلسفة. مبادرة شجاعة، خصوصاً في أثناء العُطَل. ولافتتاح هذه السّلسلة، ستتحدّث أنتَ عن اللّغة، فمِنَ الأفضلِ البدء بهذا. تسع صفحاتٍ، كل واحدة بخمسة وعشرين سطراً. وحذار، فَلَمْ يتلقّ جميع قرّائكَ «إعداداً فلسفياً»...**

■ إنّ تحذيرَك مألوفٌ عندي. لكن اعترفْ بأنه يظلّ غامضاً، بل وحتّى ليُشكّل طلسماً. فباسم مَنْ، وعن أيّ قُرّاء تتحدّث ؟ على مَنْ، وعلى أيّ سرٍّ أنتَ قابض ؟ لِمَنْ تُريدُني أن

أتوجّه ؟ منذُ قرونٍ وأنا أسمعُ محاججاتٍ مرموزة [مستندة إلى شفيرة] بهـذا الصّـدد. أهُو مَوجودٌ حقّاً هذا المُتَلَقّي ؟ وهل تراه قـابلاً للوجود قبل قراءة تكون على درجـة من الفعّـاليـة والحَسْم [بالمعنى الذي لا يَحسم به هو قراره إلا حينئذ، أي في أثناء هـذه القراءة] ؟ كيف ترسم صورةَ وبرنامجَ هذا القـارئ، مُمَيِّزاً مـا يستطيع هو أن يفـكّ أو يَسْتَكْنِـهَ، وأنْ يتلقّى أو يرفض ؟ ثم إنّك تفترض لأصحاب «الإعداد الفلسفيّ» هؤلاء لغة خاصّة، ولكن هـا أنتَ ترغب بـأنْ نتحـدّث عن الفلسفة من دونِ الرّجوع إليها أو الاستعانة بها...

حكاية اسْتِكْناه

▫ ربَمـا وَجَبَ قَبُولُ هـذا التّنـاقض. فرِهَـانَـات الفلسفـة ـ اللغـة مثلاً ـ تَعني أيضاً جميع أُولئك الـذين لم يُهيّئهم شيءٌ لاستيعـاب اللّغـة السرّيـة التي يتبنّـاهـا بعض الفلاسفة باستمتاعٍ واضح.

▪ كلاّ، إنّ المأساة تكمن في أن هناك أكثر من لغة، لا لهجاتٍ مختلفة، وإنّما بـالأحرى خطابات مرموزة نسْبيّاً و «مُؤَسْلَبَة» (ككَمِثْلِ الكثير من الخطابات الأُخرى) انطلاقـاً من لُغـات تدعى باللغات الطبيعيّة، أو انطلاقاً من «اللغة العاديـة» [اليوميـة]، إذا كـان شيء كهـذا قـائمـاً. وفي داخل ما يُدعى بـ «الوَسَط الفلسَفيّ» كانت المغامرة الأسـاسيـة متمثلـة دائمـاً في مسـألـة اسْتِكْناهٍ، وترجمةٍ، وتربيةٍ تأويلية ولغزِ توجُّـهٍ أو إرسـال. ومن جهـة ثـانيـة، فـإنّ مَنْ نَـدعوهم بالغرباء على «الإعداد الفلسفي» إنّما يتمتّعون بألف طريقةٍ لتلقّي خطابٍ فلسفيّ الطّابع، والرّد عليه. فالمُتَغيّرات جديدة، وأكثر وفرةً من أيّ وقت مضى. كان النّفاذ إلى الكتـابـات الفلسفيـة موقوفاً بالأمس تقريباً على وسطٍ محدَّد. واليوم تزداد نفـاذيـة الشّفرات الاجتمـاعيـة ـ اللغويـة بأسرعَ من الحركة الاجتماعية نفسها.

إنّ المدرسة ليست هي الشّرط الوحيد. ولكنّنـا لا نستطيع أن نحلّل هـذه النّقْلات بـدون الاعتمـاد على إمكـانـاتٍ ووسـائـلِ «النظـام التربـويّ» ومعـايـيره. وفي بـلادٍ هيَ بمثـل هـذه المركزية، يظلّ قرارٌ يمسّ طبيعـة التّوجّـه في أقسـام المـدرسة الثـانويـة وَسَنَتِهَـا الختـاميـة، والتّفتيش [التربوي] العامّ وسوق النّشر، مدرسية كانت أم غير مدرسية، أقول إنّ مثْلَ هـذا القرار لَهو قادرٌ على أن يقلبَ، مشهدَ القرّاء ـ غير ـ الفلاسفة ـ الرّاغبين ـ بمقالات ـ في ـ الفلسفـة ـ في ـ «لوموند الأحد» لسنواتٍ عديدة. خـارج المـدرسـة، وبـالانسجـام معهـا، هـا هو الاقتصـاد التّقنويّ للإعلام (النّشر، وسـائـط الإعلام الجمـاهيري، والإعلامي، والإعـلام المسمـوع ـ المرئي)

يُغيّر بصورة متسارعة هيئةَ هذا القارئ الذي تزعمون. والصحفيّون أنفسهم لا يُقيمون في مَرْصدٍ منعزل : إنّ تدخّلاتهم المعياريّة (أي «الإنجـازيـة») إنمـا تُلزم انتمـاءهم الاجتمـاعي وإعـدادهم الثقافيّ وتاريخهم ورغبتهم.

إنّه، باختصار، «مَصْنَعٌ» كاملٌ من المصَافِي والأنماط، من أجلِ بلاغة الخطابات وآثارها ونتائجها. وفي هذا إنّما تكمن، اليومَ، سلطة واسعة ومسؤولية رهيبة في ما يتعلّق بما يحدث في الفلسفة. ففي الحـالات التي يَضْمَن فيهـا للغبـاء واللا ـ ثقـافـة احتكـارٌ «مسرحيٌّ» وتجـاريٌّ بالضرورة، فإنّ الكارثة ستشمل البلاد بكاملها...

□ نفهم من كلامـك أنّـه يجب الرّجـوع إلى «خطّـة إنقـاذ». ولن نتمكّن، إذَنْ، من القول إلى أيِّ حدٍّ تُنتج وسائطُ الإعلام الجمـاهيري متلقّيها وتُعيد إنتـاجَه ما دامت من أجل ذلك بحاجةٍ دائمة إلى الإبقاء على ظاهرهِ أو صورتـه. ولكنْ إذا لم يكن بـالممكن فَصْلُ اللغـة عن «فن» teckhnē معيّن، وعن تكرارِ مرمـوز اقـائم على الشيفرة]، فكيف يمكن تفادي المخاطر ؟ لهذا السبب اقتَرَحْنَا عليـك كتـابـة مقالة افتتاحية في اللّغة.

■ أجَلْ، ولكنّ قرارَك هذا لهو قرارٌ فلسفيّ. وهو يُمَوْقِع اللّغة من قَبْل. وعلى أيـةِ حـالٍ، فإنّني لو كتبتُ هذه المقالـة فسأُشـدّد اللّهجـة على شروط **الشيء** : لمـاذا في «لومونـد»، وفي هذه اللحظة ؟ ولماذا أنا بـالـذات ؟ بوسـاطـة مَنْ، من أجل مَنْ، ولأيِّ شيء ؟ ثم كيفَ يـأتي مِثْلُ هذا الإطار (25 سطراً مثلاً) ليحدّد، من الداخلِ، كلُّ واحدة من جُمَلِي ؟

□ نَعَم، اكتبْها ! ما الذي يمنعك من أن تفعل ؟ لقـد حـدَّثتَني حتى الآن عن اللغة، وهذا كلّه أوضحُ ممّا تكتبُ عادة. نصيحـة : إمْلِ كتُبـكَ في الهـاتف، ويجب أن تبقى مقالتك عند هذا المستوى [من الكلام]. لا ترجعْ إلى المَعْزل.

■ أتَحْسَبُ أنّني كنتُ واضحاً ؟ لِمَنْ ؟ إنَّ ما جئْتُ على قوله يظل غـامضـاً على كثير من القراء. إنهم لن يتبنّوا رهاناته إلا عبر «طيفٍ» للمعنى. وأنا أُفكّر بأولئـك الـذين لا يَفْتحون «لوموند» أبداً، وببعض قراء هذه الصحيفـة التي تلعب دوراً هـامّـاً وفـذّاً في الإعـداد (المُتَقـادِم) لجمهـورٍ لا بـأسَ بـدرجـة تعليمـه، منفتـحٍ على لغـة فلسفيَّـة الطـابـع (ولكن ليست شـديـدة التخصّص)، وكذلك، وضِمْنَ شروطٍ معينة، على خطـابٍ حول الخطـاب. على الأقل في الوَسَط الصغير الذي نُقيم فيه داخل المجتمع الناطق بالفرنسية.

وللشريحة الأخرى التي تجعل من نفسك ممثّلها إذْ تطلبُ إليّ أنْ أتحدّث «من ناحيتها» [متوجّهاً إليها بلُغتها]، أقول إنه لهذه الشريحة، سيكون ما جازفتُ الآن بقوله سهلاً وواضحاً بلا شكٍّ، إلا أنه لن يتمتّع بفائدةٍ إلا إذا ما قام أفرادها بتطويره على هذه الشاكلة أو تلك، ما دام لكل واحد رأيه بهذا الصّدد، وبالتالي نَفاد صبره أيضاً. ولكن لابدَّ أن تكون هذه الشريحة قد بدأت الآن تشعر بأنّ من المُسْخِط التراجع والتأجيل على هذا النحو : كان عليَّ أنْ أتقدم، أنْ أقول الأشياء، بدلَ التساؤل كيف أقولها دون أن أقولها، ولأيّ هدفٍ، وبأية شروط. لقد أصبح كلامنا أكثرَ فلسفةً ممّا يلزم، أصبح تكراراً لا اقتِصَادَ فيه، ولا كذلك ما يكفي من المعلومات.

«جميع من يتأكّلهم السعّار ويضاربون»...

▫ بلى، بلى، ثم إنني لا أخْلُط بين ما هو « مُـؤدٍّ» أو مُنْجِز (كمية المعلومات والمعرفة المُوصَلة في مجالٍ محدَّد) وما هو «إنجازي» كما كنت تقول.

▪ ... وأخيراً، فهناك أقليّة من القراء ستتّهمني بتبسيطِ أشياء أصبحت معروفة وبديهيّة، تبسيطها إلى أقصى درجة، كهذه النظرية، مثلاً، المدعوّة بـ «براغماتية» (تداوليّة) التعبيرات، التي ما فتئت تتطّور بسرعة. إنني لا أُفكّر بالفلاسفة وعلماء اللغة وحدهم، ولكن بجميع أولئك الذين يتأكلهم الآن السُّعار، والذين يُضاربون، إذْ يفكرون بأنهم كانوا سَيستخدمون هذا المنبر («لوموند») استخداماً أفضل. لكن هذا كلّه يتعيّن صياغتُه بِحَذَر. بعيداً عن «كلّ شيء أوْ لا شَيء» : هُوَ ذا شيء بسيط يتعيّن قوله عن النفاذ إلى النّصّ.

إن المعنى والأثَر [أثر العبارة على متلقّيها] لا يتحققّان ولا يتمنّعان على نحوٍ مطلقٍ أبداً. بل هما يَدّخران لكل قارئ محتملٍ مستودعاً كاملاً لا يعتمد على ثراءٍ جوهري [أي كامن في جوهر النص ذاته] بقدر ما على هامشٍ متغيّر في المسار، وعلى هذه الاستحالة في «القفز» على سياقٍ ما. إن التعبير نفسه «أيُمكنكَ أنْ تكتب... ؟» يُمكن أن يُحيل إلى تعدديّة من «النصوص» الأخرى (عبارات، حركات، نبرات، مواقف، علامات فارقة من كل نوع)، وإلى «آخرين» آخرين بعامة، وإنّ بمقدوره أن يتلقى نتائج أُخرى وتَراكُباتٍ و «انغراساتٍ» واستعاداتٍ واستشهادات... ولا تنحصر هذه الإمكانات وهذه القوى الأختلافيّة بعِلْم اللغة وحده : ولذا فأنا أُفضّل الكلام على آثارٍ، أو نصٍّ، أكثر ممّا على اللّغة، لأنّه...

مَنْ هُوَ «العالم أجْمَع ؟»

□ ربمـا بـدأت تَصبـح هنـا هرمسيّـاً (منغلقـاً) بـالمرّة. وربّمـا كـان عليَّ أنْ أُعيدك...

■ إلى النظام ؛ أليس كذلك ؟ سَمِعْتُ قبل قليل كلمة «المَعْزِل ». إنّه التوبيخ نفسه الذي تتلقّاه الفلسفة منذ قرون. كنتَ تقول إنك تتحدّث باسم القارئ المزعوم، ولكنه دائمـا تقريبـاً ـ لا ندري لم ؟ ـ الطَّلَبُ نفسه، العدوانيّ على نحوٍ مُبْهَم. إنه دائمـاً هـذا الإملاء لرغبـةٍ مهـدّدة : «فَلْتَتَكلَّمْ كالعالم أجمع ؛ مـا تقولـه يهمنّـا جميعـاً؛ إنّـك تُصـادر رهـانـاتنـا ورهوننـا، تَمْتلكُنـا وتَستلبُنا، وإن ضرباتك اللغويّة لهي ضربات قُوّة». وهذه «الإخطارات» إنّما تستند إلى برنامج، حتّى إذا كان «دفتر» الحُجَج يُكَيِّف لكلّ موقف أو منـاسبـة، وللتوزيعـات [بمعنى توزيع ورق اللّعب / المترجم] الجديدة للمجتمع، للتقنية وللمدرسة. ثم إن المرافعة نفسهـا دائمـاً مـا تحتدّ بين فلاسفة تُفرّق بينهم اللّغة والأُسلوب والتراث المتّبع والعقود الضِمْنيّة.

□ أَجَـلْ، ولكنْ أَلا ينبغي على الخطـاب الفلسفي أن يتحرّر منهـا بـالضبـط، ليتمتّعَ بحضورٍ مباشرٍ ويكونَ مفتوحاً لاستعمالِ الجميع ؟

■ مَـا مِنْ نصٌ ينفتح فوراً للعـالم أجمع. و «العـالم أَجمع» الـذي يزعم مسْؤولُـو الرّقـابـة عندنـا وجودَه إنْ هُوَ إلا مُحـاوِرٌ محـدَّدٌ بـانتمـائـه الاجتمـاعيّ، الأَقليّ في الغـالـب، وبتعليمـه المدرسيّ، وبوضعية الثقافة والإعلام الجماهيري والنّشر. إن التّلاعب بالسّلطـة أو استغلال النفوذ دائماً ما يأتي من جهة الرّقابيين [موظّفي الرّقـابـة] و «المُقرّرين» [صـانعي القرار]. إن الموهبـة التربوية أو الإرادة ليْستا كافيتين ولا يمكن لأحدٍ أن يبلغ جمهوراً غُفْلاً، حتّى إذا كان يتألّف من فردٍ واحدٍ، بدون المدرسة والكتاب والصّحـافـة، أي بـدون بـدائل سيـاسيـة ليست حكوميـة فَحَسْب. وخصوصاً بدونِ عَمَلِ الآخر وإقباله هُوَ نفسه.

□ بالطبع ! هذا أمر بدهِيّ.

■ وإذنْ فـالسـؤال إنّمـا يقيم في محـلٍّ آخر. فلمـاذا لا يُطْرَحُ على عـالِمٍ بـالـوراثــة أو باللغة ؟ ولِمَ الاحتفاظ بالارتياب أو بالتحـذير للفيلسوف وحـده ؟ ولمـاذا لا يُقَرّ لـه بمـا يُقَرُّ للجميـع، وللصّحفي المحترف أوّلاً : حـقٌ وواجب أنْ يُراكِمَ في عبـارتِـه الـذاكرة المرمـوزةَ لمشكلةٍ، والإلماح المُقعَّد لأنساقٍ مَفهومية ؟ بدون هـذا الاقتصـاد، سيكون عليـه أن يطرح في كل لحظةٍ معلوماتٍ تربويةً لا نهايةَ لها. إذْ كَمْ من الأَسطُر سيَلزمه ؟ وَهَذا لاَ لأَنَّ تاريخ اللّغة الفلسفية هو عبارة عن تقدُّم رَسْمَلَـةٍ [تراكُم رسـاميل معرفيـةٍ] متواصلـة. ذلـك أن على الفكر أن

يكسر هذا السّياق المتقدّم أيضاً. إن رجوعاً حاسماً إلى وساطة القول الذي ربّما كان الأكثر بساطة («الوجود هو...»، «ليس الوجود بـ...»)، وإلى كلماتٍ هيَ ظاهرياً بمِثْلِ وضوح كلمةِ «كلمة» أو «مظْهر» أو «تقنية» أو «لغة»، أقول إن هذا الرّجوع يأتي في هذه الحالة ليزعجَ هذه الحركة المتقدّمة في تطامُنِهَا المُسَرْنِم أحياناً.

▫ أجلْ، ولكنْ ربّما كانت الحركة الأخيرة ذاهبةً في اتّجاه استعادة جماهيريةِ الفلسفة...

■ نعم، ولا. فالأبسطُ هو أحياناً الأصعب. واستعادة الجماهيرية يجب أن لا تمثّل عدولاً عن الصّرامةِ والتّحليل. إنّني أعرف فلاسفةً «محترفين» يُؤرّقهم أكثرَ من جميع «مُعْطي الدّروس» أولئك، هذا الإلزام المزدوج : دَمَقْرَطَة التبادل المعرفيّ بدون التنازل عن الإلزام الفلسفي، والأخْذ بعين الاعتبار بتحوّل الحقل الاجتماعي وتقنيات الإيصال والمدرسة والصّحافة والأرشفة بدون اللجوء إلى أي إغراء سهلٍ أو تلاعبٍ ديماغوجيّ. وعندما تُصبح المعايير المفروضة من قِبَلِ وسائل الإعلام الجماهيرية باهضةَ الثّمن [بالنسبة إلى الفيلسوف] فإن العُزْلة الصامتة هي أحياناً الإجابةُ الأكثرُ فلسفية، أقصد الاستراتيجية طبعاً. ولكن، للأسباب نفسها التي ذَكَرتُ، يظلّ مِثْلُ هذا الحساب يشكّل دائماً، مغامرة في الظلام. إنّ إجابةً فريدة، مَهْمُوساً بها كَمِثْلِ مَسارّةٍ، يمكن أن تستغرقَ، بلا حساب، قروناً حتّى... ألَو ؟

رغبة البراءة

▫ كنتُ أُنصّب نفسي محامياً للشّيطان. أليست الباطنيّةُ هي الملاذ الذي يحلم به فكرٌ فقيرٌ ومُبْتَذَل ؟ يُقال أيضاً : اغتصابٌ للسّيادة، وكلمةُ سرٍّ بيَدِ مِلّةٍ أو مجموعة تحتفظ لنفسها، إلى جانب سلطةِ التّأويل، بسلطةِ التّقييم أو التّبرير. أي السّلطة وكَفَى.

■ أجل، ولكن ليس هذا حصراً على الفلاسفة وحدهم. يمكن للبراعة في استخدام العلامات أن تخدم هذه التّعميات مثلما أن تحبطها. هذان الإمكانان يُحَفّزان على ممارسةِ الفلسفة منذ الأزل. ودونَ أنْ نحتاج إلى الذهاب حتى السفسطائيين أو حتى أفلاطون، فَلْنَتَطَلّع إلى ديكارت. كانَ يندّد بتعقيد أُولئك الذين، عندما يعثرون على شيء «مؤكّد وبَديهي» فهم لا يُمَكّنونه أبداً من الظهور إلا مغلّفاً بمختلف الصياغات المُلْغِزة، إمّا لأنهم

يخشون أن تقلّل البساطـة من أهمّيـة لقْيتهم الثمينـة، أو لأنّهم، بـدافع الخُبْث، يمنعـون علينـا الحقيقة الصّارخة (**nobis invident apertam veritatem...**).

▫ **الآن صرتَ تتكلّم في الهاتف باللاّتينية ؟**

■ إنّني أُناضل : فَلْنُعَمِّمْ تعليمَ الفلسفة قبل الصّف النهائي [في المدرسة الثانوية] (وهنـا تكمن إحدى الإجابات على جميع الأسئلة)، ولكن لِنُعَمِّمْ في الوقت نفسه تعليمَ اليونانيـة واللاتينية... أما عن العلاقة بين الصياغات اللّغوية و «الحقيقة»، فيمكن أن تكون لنا تحفّظاتنا على ما يضمرهُ ديكارت، الذي ينبغي التذكير بأنّه هو نفسه كان كاتباً غامضاً وصعباً. ثُمَّ إنّه، عندما قرّر فيما بعد أن يكتب «خطابه» [«خطاب المنهج»] بالفرنسية، ليتوجّه، كما زَعَمَ، للجميع، فهو قد كَتَبَهُ في طورٍ اجتماعيٍّ ـ سياسيٍّ خاصّ، وفي لحظة دَوْلَنَةٍ [من الدولة] لغويّةٍ عُنْفيّة. إنّه لم يكن يتوجّه إلى العالم أجمع، ولكنْ لِنَدعْ هذه المسألة جانباً.

أمّا عن الغيرة والحَسَد **invident** [الوارد ذكره في مقولته]، فقد نَطَقَ حقّاً. إن الحرب من أجل ملكيّة اللغة ومن خلالها تظلّ مستعِرة الأُوار في أوساط الفلاسفة، بين بعضهم والبعض الآخر، وبينهم وبين الآخرين. وهناك رغبةٌ بالبراءة لَدَى كِلاَ الطّرفين. بعضُهم يصف قوانين الحرب، والبعض الآخر يذكّرُ بقوانين اللعبة وقواعدها. هؤلاء يُطالبون بنزعٍ للأسلحة شاملٍ ومباشر، وأُولئك يحسبون مخاطر مثل هذا النزع للأسلحة [في الفلسفة] فيطالبون بأنْ يكون متدرّجاً وخاضعاً لمراقبة. كان «كانْت»، الذي كان يتحدّث عن «قُرْب إبرام معاهدة سلامٍ دائمٍ في الفلسفة»، يريد هو الآخر «دَمَقْرَطَةَ» الخطاب، وإدانة الباطنيّة والسِّرّانية. نيتْشه، بدوره، يُحلّل سياسة اللغة الفلسفية وعلاقتها بالدولة وبسياق «الدّمَقْرَطة» وسلطة الكَهَنوت والمسؤولين، في التعليم والصحافة. ومن بَعدِهما ماركس في «الإيديولوجية الألمانية»، وأقرب إلينا في الزمن، مع اختلاف الوضعية...

▫ **أَجَلْ، ولكن الحديث بهذا الصّدد سيطول. بكلمات قليلة، إذا ما أردتَ كتابة هذه المقالة، فما هي الأشياء التي ستؤكّدُ عليها أكثرَ من غيرها، اليومَ بخاصّة ! لو أنّني، بدَلَ أن أهتُفَ، سألتُكَ بمكبّرٍ للصّوت : أينَ تتّجه الأبحاث في مجال اللغة حالياً ؟**

■ لا يتمتّع الفكر دائماً بالشّكل المدعوّ بـ «البحث»، مع مؤسساته وإنتاجيته المُبَرْمَجَة. ولكن، بأيةِ حالٍ، سأُغامر بطرحِ هذه الإجابة، في بِضْعِ كلماتٍ وستِّ نُقاط :

فَعَبْرَ هذه القِطَاعات المُسَوَّرة (اللغات القومية، والمؤسسات والتراثات واللغات النظرية المرموزة والفلسفة والألسنيات والتحليل النّفسي والأدب وتكنولوجيا الاتّصال والترجمة...)، يبدو لي أنّ جميع الأسئلة تتدافع حول هذه «البراغماتية» التي تَحَدّثنا عنها منذُ وهلة. وهي لا تفعل هذا بالضرورة تحت «العنوان» وفي الصّيَغ المعروفة التي طُرحت بها هذه المسائل من قِبَل «أوستين» وتلامذته. ذلك أن هذه المبادرة النّظرية الأُولى، إضافة إلى مصاعبها الداخلية التي تمثل بحدّ ذاتها علامةً على ثرائها، وَجَدَتْ نفسها مُسَهَّلَةً وفي الوقت نفسه مُعَاقَةً بحدود قاموسها الاصطلاحي نفسه، القليل الالتفات إلى تاريخ مفهوماته، بِدْءاً بهذا التمييز بين «التقريريّ» و «الإنجازيّ» والمقابَلَة بين الإنتاج وعَدَمه؛ بين الإنتاج بما هو اجتراحُ حَدَثٍ، والإنتاج بما هو تحقيق له؛ بين البراكيس والنّظرية، الفعل والكلام، الخ...

باختصارٍ، يتعيّن : 1) التفكير باللّوغوس (قوله، كتابته) «قبل» هذه المقابلات الصّوتية، «قبل» [ولادة التفريق بين] الدّلالة والصّوت. أي «تاريخ للفلسفة» آخر : لنقرأْ هايدغر مَثَلاً، 2) الإقرار بأنّ ما يُدْعَى بالأَثَر trace، والنّص texte، أو السياق contexte (وكذلك، بين أشياء أُخرى عديدة، جميع الشّروط المدعوة بالتعاقدية، أي المتعاقَد عليها، لمقولةِ «إنجازية») لا تنحصر باللّغوي وحده، أو بالصواتي، ولا تنحصر بأي شيء، 3) إخضاع التحليل النّفسي إلى امتحانِ «البراغماتية» هذه، شريطة أن يُصار إلى إخراج الأَخيرة أوّلاً من اصطلاحية الوعي القَصْدِي و «الأَنا» الحاضرة في ذاتها، 4) الاعتماد على مساعدة التكنولوجيا، ما يُدعى بتكنولوجيا «الإعلام» قبل اتّصالنا الهاتفيّ وبَعْدَه، 5) عدم الخلط بين «الإنجازيّ» ـ خيالاته وصوره ـ والمردودية «المؤدية» (أو المُنْجِزَة) للتقنية ـ العِلْم، 6) عدم التّهرّب من مُفَارقات الغيرية والأثر والإرسال والإرسال التائه والسّرّية * والكتابة والتوقيع. كنتُ سأُشير إجمالاً إلى هذا كلّه، و... ألُو ؟

□ **ألُو... لم أَعُدْ أسمعك بوضوح...**

■ ... كنتُ سأُؤكّدُ على هذه التّسمية المؤقتة : «البراغماتية»، وما تُقَدّم من فرضياتٍ حول النّص بِعَامّة، والذي تعرَّضَ، لِنَقُلْ، إلى «الإنكار». إن نتائج هذا «الإنكار» قد «دَمَغَتْ»، وبقوةٍ، كلاً من الفلسفة وفلسفة اللغة الفلسفية أو العِلْمية ومؤسسات البحث العلمي والتعليم التّابعة لها، وتأويلها للتّأويل وللمعنى والمَرْجِع وللحقيقة. هكذا تَمَّ ربطُ القيمة النّظرية (التّقريرية) للخطاب بالإنجازية التّقنية والإنتاجية للبحث.

*) صفة «السّرية» هنا (كما نقول «النضال السّري»)، بمعنى الإرسال أو الكلام الذي يحاول الوصول باختراق الشيفرات والتعاقدات اللغوية القائمة، لا بمعنى «السرّانية» أو «الباطنية» الوارد نقدها قبل وهلة. (المترجم).

إن ما أُدعوه، بلا تَحَوُّطٍ، بـ«إنكار» مَـا هُوَ «إنجـازي»، لم يكن مجرّدَ حُكْمٍ، وإنّمـا حـدَثـاً هامّاً هو نَفسه إنجازي ومِعْيَاري. فما سيحدث لو أنَّ شيئاً مـا طَرَأَ على هـذه المعـايير ؟ أعتقـد أن انقلاباتٍ صعبةَ التقدير ستَطرأُ على المؤسّسـات المـذكورة وسواهـا. وإذا كـان هـذا سَيُمَثّل فرصَةَ أَم مجازَفَةَ ما يحدث، فيما نتحدّث عنه في هذه اللحظة بالذّات...

□ **ألو ؟ ستستطيع أن تكتبَ هذه المقالة، أليس كذلك ؟**

■ لا أعتقد. تسع صفحات : لا يكاد هذا يعادل مكالمة هاتفية مع الخارج في يوم أَحد. لَنْ أَستطيع، أقول لك...

□ ولكنّها، تقريباً، قد اكتملت، ألا تَرَى ؟، بلى، بلى...».

القسم الثاني

خمس دراسات فكرية

مَسْرَحُ القَسْوَةِ وَحُدُودُ التَّمْثِيل *

إلى بُولْ تِيفِينَان

«المرة الوحيدة في العالم، لأنّه بفعل حدث سآتي دائماً على تفسيره فيما بعد، ليس هناك من حاضر، كلاّ، ما من حاضر». مَالآرْمِه، عن الكتاب.

... وأما قواي
فهي ليستْ أكثر من إضافة،
ملحق بحالةٍ قائمة،
ذلك أنّهَ لم يكنْ ثمّةَ أبداً من أصل.

آرْتُو، 6 حزيران/يونيو 1947.

«**... إن الرّقص/ وبالتالي المسرح/ لم يَبْدأ بعْدُ بالوجود**» : هذا هو ما يمكن أن نقرأ في أحد نصوص آرْتُو الأخيرة : **مسرح القسوة****. ولكنّنا نرى إليه في النّص نفسه، في مقطع يسبق هذا بقليل، وهو يعرّف المسرح بأنّه «التّأكيد على ضرورة رهيبة / ليس بالممكن تفاديها». وإذن، فإن آرْتُو لا يدعو إلى الهدم ولا إلى تظاهرة أُخرى للسلْب. إن مسرح

*) يستخدم الفيلسوف هنا المفردة *représentation* بمعانيها المتعددة في الفرنسية، التي يجب أن تكون جميعا حاضرة في الذهن لدى قراءة هذه الدراسة : معنى «التمثيل» في المسرح وبقية الفنون الدرامية؛ ومعنى التمثُّل أو التّصوُّر بعامة، والتمثيل على شيء آخر؛ والتمثيل بمعنى التفويض والتوكيل والإنابة. كما ويفْصل الفيلسوف، في طورٍ من البحث، كما سنرى، بين الكلمة وبادئتها (re)، فيصبح معناها : إعادة «الحَضْرَنَة» أو إعادة التقديم إلى الحاضر. (المترجم).

**) le Théâtre de la cruauté (1948).

القسوة، على الرغم من كل ما يكون عليه أن يقوّضه في طريقه، «لا يمثل رمزاً لفراغ غائب». بل إنه يؤكّد. ينتج التأكيد نفسه في صرامته الملآى والضرورية. ولكن في معناه الأكثر خفاء أيضاً، المعنى المحتجبُ غالباً و «الساهي» عن ذاته : إذ مع أنه «ليس بالممكن تفاديه» فإن هذا التأكيد «لم يبدأ، بعدُ، بالوجود».

إنّ ولادته منتظرة. لا يمكن لتأكيدٍ ضروري أن يَلِدَ إلا بأن ينبعث مجدّداً في قلب ذاته. لا يمكن لمسرح المستقبل - وإذن المستقبل وكفى - أن يلد في نظر آرْتُو إلا من خلال تكرار يرجع صُعَداً إلى ما قبل [أو عشية] ولادة. وعلى [الفعالية] المسرحية أن تخترق **الوجود** و **الجسد** وتعيد ترميمهُمَا من أقصاهما إلى أقصاهما. الكلام الذي نقول عنه **الجسد** هو، إذَنْ، نفسه الذي سنقوله عن **المسرح**. الحال، إننا نعرف أن آرْتُو كان يعيش غداة استلاب : أن جسده الخاص، مِلْكية جسده ونقاوته، قد سُرِقَتَا منه. سُرِقَتَا منه في لحظة الولادة على يد ذلك الإلٰـه السّارق الذي وُلِدَ، هو نفسه بـ «ادعائه كونه/ إياي».[1] لا مراءَ في أن الانبعاث [هذه الولادة الجديدة]، إنّما يمرّ، كما أكّد عليه آرْتُو نفسه غير مرّة، بنوعٍ من إعادة تربية الأعضاء. ولكن هذه الإعادة تمكّن من النفاذ إلى حياة سابقة للولادة ولاحقة للموت : («لفرط ما متُّ / فإنّني قد انتهيت / إلى حيازة خلود حقيقي» ص. 110)؛ وليس إلى موت سابق للولادة ولاحقٍ للحياة. ذلكم هو ما يميّز تأكيد **مسرح القسوة** عن السّلبية الرّومانتيكية : فارق بسيط، ولكنّه حاسم. كتب ليخْتَنْبَرْغَر : «إنني لا أستطيع أن أتحرّر من هذه الفكرة، فكرة أنّني متُّ قبل أن أُولد، وأنني، عبر الموت، سأعود إلى نفس هذه الحالة... أنْ نموت ثم نُبْعَثَ مع ذكرى وجودنا السّابق، فهذا ما نسمّيه بفقدان الوعي أو الإغماء. ولكن أن نستيقظ مع أعضاء أُخرى ينبغي أن نعيد تربيتها أوّلاً، فهذا هو ما نسمّيه بالولادة». بالنّسبة إلى آرْتُو، إنّما يتعلّق الأمر بعدم الموت في الموت، وعدم السّماح للإله السّارق بأن يجرّده من حياته. «وأنا أعتقد أن ثمّة دائماً في لحظة الموت النّهائي شخصاً آخر ليجرّدنا من حياتنا الخاصّة». (**فَانْ كُوخ، مُنْتَحِرُ المُجْتَمَع***).

على النحو ذاته، وجدَ المسرح الغربي نفسه مفصولاً عن جوهره. وجد نفسه مُبْعَداً عن جوهره التّوكيديّ، وعن **قوّته** التوكيدية. وهذا الاستلاب إنّما حصل في الأصل : إنه حركة الأصل نفسه بالذات. وحركة الولادة بما هي موت.

1) 1948، ص. 109 جميع القبسات المشار إليها بتواريخ مأخوذة من نصوص لآرتو لم تطبع بعد.

*) (Van Gogh, le suicidé de la société).

ولـذا فـإنّ «مكـانـاً يبقى شـاغراً على جميع الخشبـات لمسرحٍ وُلِـدَ ميّتـاً» (**المسرح والتشريح**)*. لقد ولد المسرح من اختفـائـه الخـاص، ووليـد هـذه الحركـة يحمل اسماً. إنـه : الإنسان. وعلى مسرح القسوة أن يلد بفصلهِ بين الموت والحيـاة، وبمحوهِ اسم الإنسـان هـذا. إذ طالما دُفِعَ المسرح إلى القيـام بمـا لم يَقُمْ هو من أجلـه : «إن الكلمـة الأخيرة في الإنسـان لم يُنْطَقْ بها بعْدُ... وأبداً لم يقُم المسرح ليصف لنا الإنسانَ وما يفعله الإنسـان. المسرح هو هـذه الدُّمية المتعثرة، الرّاقصة الجذع، بلحية معدنية من الأسلاك الشائكة، التي تبقي علينا في حالة حرب دائمة ضد الإنسان القـابض علينـا في [حبس] المشهـد. إن الإنسـان كثير المعـانـاة لـدى أسْخِيلُوس، ولكنّه ما يزال يتوهّم كونه إلهاً، ويرفض العودة إلى الرّحم. ولـدى يُورِيبِّيـدْس، هو هذا الذي عاد إلى الرَّحِمِ، ولكنّه نَسِيَ متى وأين كان إلهاً» (المصدر السابق).

من هنا يتعيَّن، بلا شكٍّ، العمل على إيقاظِ، وإعادةِ تشكيل «عشيةِ» هـذا الأصل للمسرح الغربيّ الآفل، المنحدر، السّلبيّ. وذلك حتى تنبعث، في شَرْقـه، هـذه «الضرورة التي لا يمكن تفاديها»، «ضرورة التأكيد». ضرورة لا يمكن تفاديها لمسرحٍ إذا كان صحيحاً أنه غير قائم بعدُ، فإن التأكيد لا يمثل بدوره شيئاً قابلاً للابتكار «غداً» في «مسرحٍ جـديـدٍ» مـا. بل إن ضرورتـه غير الممكنة التّفادي إنما تعمل كقوّة دائمة. إن القسوة في عمل دائماً. هـذا يعني أن الفراغ أو المكان الشاغر المتروك لهذا المسرح الـذي «لم يبـدأ، بعـدُ، بـالوجود»، لا يفعل سوى أن يشير إلى المسافـة الغريبـة التي تفصلـه عن الضرورة غير الممكن تفـاديهـا، وعن العمل الحـاضر (أو بالأحرى الرّاهن، والفعال)، للتأكيد. في الانفتاح الفريد لهذا الانزيـاح، يرفع **مسرح القسوة**، في وجوهنا، لُغْزَه. الذي سنلاحقه هنا.

إذا كانت تظاهرات كثيرة تشهد بصورة ساطعة على أن كامل شجاعة المسرح، في جميع أنحاء العالم، تَجْهر، عن صوابٍ أو خطإ، ولكن بإلحاحٍ يتعـاظم يومـاً بعـد يوم، بوفـائهـا لآرتو، فإن سؤال مسرح القسوة، عبر عدم وجوده الحالي وضرورته غير الممكن تفاديها، إنمـا يكتسب قيمة سؤال **تاريخيّ**. تاريخي، لاَ لأنّه قد يسمح بإدراجه في مـا يُـدعى بتـاريخ المسرح، ولا لأنه سيشكل مرحلة في صيرورة الأشكال المسرحية أو يحتل مكاناً في تعاقب نمـاذج العرض المسرحي. إن هـذا السّؤال تـاريخي بمعنى مطلـق وجـذري. إنـه يعلن عن حـدود العرض أو التمثيل.

(*) «le Théatre et l'Anatomie» مجلة «الشارع» la Rue، تموز/يوليو 1946).

ليس مسرح القسوة **تمثيلاً**. إنه الحياةُ نفسُها بكل مَا فيهـا من **متعـذّر على التمثيل**. الحيـاة هي الأَصل غير الممكن تمثيلـه، للتمثيل. «قلت، إذن، «القسـوة»، مثلمـا كنت سـأقـول «الحياة»» (1932، ج. 4، ص. 137). هذه الحياة تحمل الإنسان. إلا أنها ليست بالدرجة الأُولى حياة الإنسـان ـ فليس الأَخير سوى تمثُّلٍ للحيـاة، وهـذا هو الحـدّ ـ الإنسـانوي ـ لميتـافيزيقـا المسرح الكلاسيكي. «هكذا، يمكن أن نعيب على المسرح كما هو مُمَارَس اليوم افتقـاراً كبيراً للمخيّلة. إن على المسرح أن يضاهي الحياة، لا هذه الحياة الفرديـة، هـذا الجـانب الفردي من الحياة الذي تنتصر فيه الطبائع النفسية للأَفراد، وإنما ضرب من حيـاةٍ محرَّرة، تكنس الفرديـة الإنسانية، ولا يمثّل فيها الإنسانُ سوى انعكاس» (ج. 4، ص. 139).

ألا يتمثل الشّكلُ الأَكثر سـذاجـة للتمثيـل في «المحـاكـاة» ؟ شـأن نيتشـه (ولا تتـوقف الوشائج عند هذا الحـد) يريـد آرْتُو، إذن، الانتهـاءَ من المفهوم المُحَـاكَـاتِي للفن. الانتهـاء من الجمالية الأَرسطية[2] **التي تعرَّفت ميتافيزيقا الفن الغربية على نفسها فيها**. «ليس الفن محاكـاة للحيـاة، بـل إن الحيـاة هي محـاكـاة لمبـدإٍ مُتَعـالٍ يَضَعُنَـا الفنُّ في تـواصـلٍ معـهُ» (ج. 4، ص. 310).

على فن المسرح أن يُشكّل المحلّ الأَول والمميّز لهذا الهـدم للمحـاكـاة : فـأكثر من أي محلٍّ آخر تلقّى المسرحُ دمغةَ هذا العمل للتمثيل الشّامل الذي يدع التأكيـد نفسـه يُزْدَوَج فيـه ويُجوَّفُ بالسَّلب. هذا يعْنِي أن هذا التمثيل، الـذي لا ترتسم بنيتُـه في الفن وحـده وإنمـا في كامل الثقافة الغَربية (دياناتها وفلسفاتهـا وسيـاستهـا) إنمـا يحـدّد مـا هو أكثر من هـذا النمـط الخاص من البناء المسرحي. من هنا، فإن السّؤال الذي ينطرح علينا اليوم يتجاوز، ومن بعيدٍ،

2) «إن علم نفْس «النشوانيَّة» بما هي شعور طافح بالحياة والقوة تعمل المعاناة نفسها في داخله كمحفِّز، قـد زوَّدني بمفتـاح الشعور **التراجيديّ** الذي بقي غير مفهوم لدى أرسطو مثلما لدى متشائمينا بخاصة». إن النفي بما هو محاكاة للطبيعـة يتواصل بصورة جوهرية مع الموضوعة **التطهيريَّـة** (كـاتـاتريس) عبر الفن. «ليس يتعلق الأَمر بـالتحرر من الرعب والشفقـة، ولا بـالتطهّر من إحساس خطير عن طريق إفراغ حاسم ـ وهذا ما كان أرسطو يعتقـد بـه ـ وإنمـا بـأن يكون الإنسـان نفسُـه، بـاختراقـه الرعب والشفقة، فرَحَ الصيرورة السرمديّ، هذا الفرح الذي ينطوي كذلك على فرح التـدمير die lust am vernichten. عبْرَ هـذا المسُ، من جديدٍ، الموضع الذي انطلقت منه من قبل. كان «نشأة التراجيديا» هو اختراقي الأَول لجميع القيم. وهـا أنـا أعيـد الاستقرار على الأَرضيـة التي تتنـامى عليهـا إرادتي، واقتـداري ـ أنـا، آخر تلامـذة الفيلسوف ديونيسوس ـ، أنـا الـذي يُعلّم العوْدَ الأَزلي» .(Nietzsche, Götzen – Dämmerung, Werke, II, p. 1032)

(مسألة) التقنية المسرحية. هذا هو تأكيد آرْتُو الأكثر عناداً : يجب ألا يُعالَج التفكيرُ التّقنيُّ أو المسرحيُّ على حِدة. إن ممّا لا شك فيه أن انحطاط المسرح يبدأ مع إمكان هذا الفصل. يمكن التأكيد على هذا دون الإقلال من قيمة وفائدة المشكلات المسرحية أو الثورات التي يمكن أن تحدث داخل حدود التقنية المسرحية. إن مقصد آرْتُو يدلنا على هذه الحدود. فطالما أحْجَمَتْ هذه الثوراتُ التقنيةُ والداخلية [التي تحْدُثُ داخل حدود المسرح] عن المساس بأُسس المسرح الغربي بالذات، فهي ستظل عائدة إلى هذا التاريخ، وإلى هذا المشهد الذي كان أنْتُونَانْ آرْتُو يسعى إلى تفجيره.

قَطْعُ هذا الانتماءِ : ما يعني هذا ؟ وهل هو ممكن ؟ ما هي الشروط التي يمكن لمسرحٍ أن يدّعي فيها اليوم شرعيةَ انتسابه إلى آرْتُو ؟ أن يطمح مخرجون كثيرون بأن نقرَّ بهم كورثة لآرْتُو، بل (هذا ما كُتِب) كـ «أبناء» له، فليس هذا سوى أمر واقع، ويجب أن نطرحَ إلى جانبه مسألة الأحقّية والمؤهّلات. نعم، فبالاستناد إلى أيّة معايير يمكن التحقُّق من خَطَل مِثْل هذه الادّعاءات ؟ وما هي الشّروط التي تمكّن «مسرحاً للقسوة» أصيلاً من أن «يبدأ بالوجود» ؟. هذه الأسئلة، التي هي في الوقت نفسه تقنية وميتافيزيقية (بالمعنى الذي كان آرْتُو يفهم به المفردة الأخيرة)، إنما تفرض نفسها تلقائياً لدى قراءة جميع نصوص **المسرح وقرينه**. نصوصٌ هي تحريضاتٌ أكثر مما هي مجموعة إرشادات؛ نسقٌ من الانتقادات **يرجّ** كامل تاريخ الغرب أكثر مما هي رسالة في الممارسة المسرحية.

إن **مسرح القسوة** يطرد الله من المسرح. إنه لا يدفع إلى المشهد بخطاب مُلحدٍ جديد، ولا يُسلّم الفضاء المسرحي إلى منطق متفلسف يجيء ليعلن مرّة أُخرى، زيادةً في تَعَبِنَا، نقول يعلن عن موت الله. إن الممارسة المسرحية للقسوة هي التي تسكن، في فِعْلِهَا وبِنْيَتِهَا، فضاءً غير لاَهُوتَانِيّ، أو، بالأحرى، تُنْتِجُهُ.

يظل المشهد المسرحيُّ لاَهُوتَانِياً طالما هَيْمن عليه الكلامُ أو إرادةُ الكلام، ومخططُ «لوغوسٍ» أوّل لا يقيم في الموضع المسرحي إلا أنّه يوجّهه ويحْكُمه من بعيد. يظل لاَهُوتَانِياً ما بقيت بِنْيَتُهُ تحمل، بمقتضى التراث بأسره، العناصرَ التالية : مؤلف ـ خالق، غائب وبعيد، مسلّح بنصّ، يُراقب ويوحّد ويقود زمنَ العرْض ـ أو معناه ـ تاركاً إيّاه يمثّله عَبْرَ مَا يُدعى بـ «محتوى» أفكاره ومقاصده. يمثله عن طريق نوّاب، مخرجين أو مُمثلين، مؤدّين مستعبَدين يمثّلون شخصياتٍ هي نفسها لا تقوم، وعبْرَ ما تقوله أوّلاً، سوى بتمثيل فكر «الخالق» بأكثر

مباشرةً أو أقلّ. عبيدٌ يؤدُّون، ينفّذون بوفاءٍ، مخطّطـات «السيـد» الإلهيـة. «سيـد» (وهنـا يكمن المبدأ التهكمي لِلْبِنْيَة التَّمْثِيلِيّة التي تحكمُ جميع هـذه العلاقـات)، لا يخلق أي شيء ولا يمنح نفسه سـوى وَهْم الخلـق، ولا يفعـل سـوى أن ينقـل ويقـدم للقراءة نصّاً طبيعتُـه نفسُهـا هي بالضرورة تمثيلية، وتدعم مع ما يدعى بـ «الواقع» (الوجود الواقعي، هذا الواقع الـذي يقول عنـه آرْتُو في تَنْوِيهـه المرافق لـ «الراهب» le Moine، إنـه «نفـايـة الفكر»)، نقول يـدعم معـه علاقَـة محاكاةٍ وإعادةِ إنتاج. وأخيراً [ضمن هذه العناصر]، جمهورٌ سِلبي، جالسٌ، جمهورٌ من النّظـارة، مستهلِكين، «متلذّذِين» كما يعبر نيتْشَه وآرْتُو، جمهورٌ يعاين عَرْضاً لا سماكة أو أبْعاديّة حقيقيـة فيه، ولا **عُمْق**. عرْضٌ مُسْتَوٍ، يمنح نفسه لنظراتهم «البصّاصـة» (في حين لا تمنح «المنظوريـة» الخالصة في **مسرح القسوة** نفسها لأية نزعة «بَصّيّة»). هذه البِنْيَةُ العامّة التي تكُون كلٌّ هيـأة فيهـا موصولـةً، تمثيليـاً، بجميع الأُخريـات، والتي يكون **كلٌّ** مـا لا يقبل التمثيلَ من الحـاضر الحي محجوباً فيها أو محلولاً، محذوفاً، مُهَجَّراً، نقول إن هذه البنيـةَ لم تتعرّض للتّعـديل أبـداً. إن جميع الثورات [المسرحية] قد أبقت عليها كما هي، بل لقد حاولت في الغـالب أنْ تُرَمّمَهَـا وتصونَها. والنّصُّ الصّوتي، أو الكلامُ، أو الخطابُ المنقول (ربما كان هـذا يتحقّق عبر «المُلَقِّن» الذي تمثل كوّتُه الصغيرةُ المركزَ الْمَخْفيَّ ولكن الذي لا غنى عنـه لِلْبِنْيـة التمثيليـة) هو الـذي يضمن حركة التمثيل. إن جميع الأَشكال التشكيلية أو الموسيقية، بل وحتى الحركية المُـدْخَلَة إلى المسرح الغربي، مهمـا كـانت أهمّيتُهـا، لاَ تقومُ في أفضـل الأَحـوال إلا بتـوضيـح ومرافقـةِ وخدمـةِ وتزيينِ نصٍّ أو نسيجٍ لفظيّ أو «لوغوس» يُعبّر عن نفسـه بـادئ ذي بـدء. «وإذن، فـإذا كان المؤلف هو الـذي يتصرّف بلغـة الكلام، وإذا كـان المخرجُ عَبْـدَه، فـإننـا نكون هنـا أمـام مسألةٍ بسيطةٍ، مسألةِ كلمـاتٍ. إن هنـا نوعـاً من الخلـط بين المفردات ينبع من كون المخرج، بحسب المعنى الممنوح عموماً لهذه المفردة، إنما يمثل بالنسبة لنا لا أكثر من حِرفَيّ، أو مُعِدٍّ، أو ضرْب من التّرجُمَان المنذور لتمرير عملٍ دراماتيكي من لغـةٍ إلى أُخرى آليـاً. وسيظل هـذا الخلط ممكناً، والمخرج مكرهاً على الامّحاء أمام المؤلف، ما بقيَ الاتّفاقُ سـائـداً على أن لغـة الكلمـات أرفـع منـزلـةً من الأُخريــات، ومــا بقي المسرحُ لا يقبـل إلا بهــذه اللغــة» (ج.4، ص.143). هـذا لا يعني بـالطبـع أننـا، حتّى نكـون أوفيـاء لآرتـو، يكفي أن نمنـح «المُخْرِجَ» أهمية أكبر ومسؤولية أكثر مع احتفاظنا بِبِنْيَة المسرح الكلاسيكيّ.

عبر الكلمة (أو بالأَحرى عبر وحدة الكلمة والمفهوم، وهذا ما سنتوقف عنده بعـد وهلـة، وستكون لهذا التشخيص أهمّيتُه)، وتحت الانحدار اللاّهُوتَانِيّ لهذه «الكلمة الإلهية التي تمنحُنَـا

قِيَاسَ عجْزِنَا» (ج. 4، ص. 277)، وكذلك قياسَ خوْفِنَا، فإن المشهد المسرحي ذاته هو ما يجد نفسه واقعاً تحت طائلة التّهديد طوال التراث الغربيّ. ولعلّ الغرب لم يعمل (وربّما كَمَنَتْ هنا طاقةُ جوهره) إلا على مَحْو المشهد. ذلك أن مشهداً لا يقوم إلا بتوضيح خطابٍ، ليس مشهداً حقّاً. إن علاقته بالكلام هي مَرَضُه، و «نحن نكرّر القول إن الحقبةَ مريضةٌ» (ج. 4، ص. 28). وإذن، فإن إعادة بناء المشهد المسرحي، والشروع أخيراً بالإخراج، والانقلاب على طغيان النّص، هذا كلّه لن يشكّل إلا حركة واحدة : «انتصار الإخراجِ الخَالِصِ» (ج. 4، ص. 305).

هكذا، ربّما كان هذا النّسيانُ الكلاسيكيُّ للمشهدِ مُمتزجاً بتاريخ مسرحِ الغرب وتاريخ ثقافته كلّها، بل ربّما كان هو من ضِمنَ بدءَهُما. ومع ذلك، وعلى الرّغم من هذا النّسيان، فقد عرف المسرحُ والإخراجُ حياةً ثريةً طوال أكثر من خمسة وعشرين قرناً. تجربة تحوّلات وانقلابات لا يمكن إهمالها على الرّغم من ثبات البنْيات المؤسسة، الهادئ والجامد. وإذنْ، فلا يتعلّق الأمر بمجرّد نسيانٍ، أو تغطيةٍ للسّطح بسيطة. إن مشهداً مسرحياً معيّناً بقي يدعم مع المشهد «المنسيّ»، والذي كان في الحقيقة ممحوّاً بعنف، اتّصالاً سرّياً، وعلاقةَ خيانةٍ معيّنة، إذا كانت «الخيانة» تعني التشويهَ بفعل عدم الوفاء، ولكن كذلك السّماح رغماً عنّا لأُساس القوة بأن يجد ترجمتَه وإمكانَ الإبانة عن نفسه* هذا هو ما يفسّر كون المسرح الكلاسيكي لا يمثل في نظر آرْتُو غيابَ المسرحِ ببساطة، أو نفْيه، أو نسيانه ولا كذلك لا - مسرحاً، وإنما نوعاً من الطّمس يمكّن من قراءة ما يخفيه. إنه تحريف، وكذلك «فساد» **وغواية**، وانزياح خطلٍ لا يتبدّى معناه وقياسه إلا في ما يسبق الولادة، عندَ «عشية» التمثيل المسرحي، وفي أصل التراجيديا. قرب «الأسرار الأُوروفيوسية»** مثلاً، التي «كانت تَفْتِنُ أفلاطون»، «أسرار إيلويسيس»، بعد تجريدها من التأويلات التي غمَرها بِهَا البعضُ، وفي جوارِ ذلك «الجمال الذي لابد أن أفلاطون قد شاهدَ تجسُّدَهُ الكاملَ، والمَرِنَ، والسّيال والمنقّى من كل شائبة، مرةً واحدة على الأقل في هذا العالم» (ص. 63). إن آرْتُو يتحدّث عن فسادٍ، لا عن نسيان. في

*) يلعب الفيلسوف في الواقع على معنيين للمفردة trahir : يخون، ويفضح أو يشفّ عمّا هو مخبوء (المترجم).

**) الأسرار، طقوس دينية إغريقية قديمة (طقوس أورفيوس، باخوس، إيلويسيس، الخ) وشرقية (إيزيس، آتيس، الخ...)، كانت تعتمد بخاصة على التمثيل والرقص، يُتَوقَّع منها أن تدخل السعادة في قلوب الداخلين الجُدُد وتُوقفهم على أسرار تلقينية. (المترجم).

هذه الرّسالـة، مثلاً، إلى ب. كْريميُو B. Crémieux (1931) : «إن المسرح، هـذا الفن المستقل، القائم بذاته، إذا ما أراد أن **ينبعث** أو، ببساطة، أن يعيش، فهو عليـه أن يؤكّـد، بوضوحٍ، على المسـافـة التي تفصلـه عن النّص وعن الكلام الخـالص وعن الأدب، وجميـع الـوسـائـل الأُخرى المكتوبة والمثبّتة : يمكن تماماً أن نواصل تصوُّرَ مسرحٍ مؤسّسٍ على هيمنةِ النّص، هيمنة أكثر فأكثر لفظيّة، مُهَوِّم، ومضجر، تخضع لـه جمـاليـةُ المشهـد بكـاملهـا. إلا أن هـذا التّصوّر الـذي يتمثل في إجلاس عدد من الأشخاص على كراسي وأرائك مصفوفـة بـانتظـام، وجعْلهم يسردون حكايات، نقول إن هذا التّصوُّر، ومهما كـان جمـال هـذه الحكـايـات، ربّمـا لن يمَثّل النقيض المطلق للمسرح... **وإنّما فَسَادَه**»*.

وإذن، فَبِتَحرُّرِهِ من النّص ومن الإلٰــه ـ المـؤلّف،، سيُعـاد الإخراجُ المسرحيُّ إلى حرّيتـه الخلاقة والمؤسِّسة. وسيكفّ المخرجُ والمساهمون (الذين لن يعودوا مجرّد ممثّلين أو متفرّجين) عن أن يمثّلوا أدواتٍ وأجهزةً للتمثيـل. أيعني هـذا أن آرْتُـو كـان سيرفض إعطـاء اسم التمثيـل représentation لمسرح القسوة ؟ كلاّ، إذا مـا تـوصّلنـا إلى فهم المعنى الصّعب والملتبس لهـذا المفهوم. يجب أن نتمكن هنا من اللّعب على جميع الكلمات الألمـانيـة التي نترجمهـا لا على التعيين بالمفردة représentation (تمثيل) وحدهـا. مؤكـدّ أنّ المسرح **لن يعود يُمَثِّل**، مـا دام لن يأْتي لينضاف كَمِثْلٍ إيضاح حسّي لنصٍّ مكتوب من قَبْلُ، أو مفكّر به، أو مَعيش خـارجـه، بحيث لن يقوم هو إلاّ بتكرارهِ بَدَلَ أن يُشكِّـل سـداه ولحمتـه. لن يعـود هـذا المسرح ليكرّر حاضراً، ليعيد حَضْرَنَةَ حـاضرٍ آتٍ من مكـانٍ آخر سواه، وزمنٍ سـابق لـه؛ حـاضر يكون امتلاؤه سابقـاً لـه، غـائبـاً عن الخشبـة وقـادراً، بقوةِ قـانونٍ، على أن يستغني عنهـا : حضور في ذاتـه لـ «اللّوغوس» المطلق، وحـاضرٌ حيٌّ للّـه. وهو لن يكون كـذلـك تمثيلاً إذا كنّـا نفهم من هـذه الكلمـة السطحَ المنشور لِعَرْضٍ يُقَـدَّم لِنَـاظِرين بصّـاصين voyeurs. وهـو لن يمنحنـا تقـديمـاً للحاضر إذا كان الحاضر يعني ما يقف **أمامي**. فالتمثيل القـاسي [نسبـة إلى **مسرح القسوة**] يجب أن يشملني [بحيث أنخرط أنا نفسي فيه]. وإذن فـاللا-تمثيل أو اللاّ-عرْض هو هنـا تمثيل أو عرض أصليّ، إذا كان التمثيل يعني أيضاً نشْرَ سماكةٍ مّا، نشرَ وسطٍ متعدّد الأبعـاد، وتجربـة منتجة لفضائها الخاص. **تَفْضِيَة**، أي خلق فضاء لن يقـدر أيّ كلام على تلخيصـه أو احتوائـه؛ خلقه بافتراضه أولاً، وباستدعاء زمنٍ آخر غير زمن الخَطِّية الصّوتيـة، استـدعـاء «مفهوم جـديـد

*) (التوكيد على بعض المفردات من ج. دريدا).

للفضاء» (ص. 317) و «فكرة خاصة عن الزمن» : «إننا ننوي إقامة المسرح قبل أي شيء آخر على [فكرة] العرض، وفي العرض سنُدخل مفهوماً جديداً للفضاء المستخدَم على جميع المستويات الممكنة وفي جميع درجات المنظار، عمقاً وارتفاعاً، وإلى هذا المفهوم ستأتي فكرة خاصة عن الزمن لتنضاف وتلتحق بفكرة الحركة»... «هكذا سيكون الفضاء المسرحي مستخدَماً لا في أبعاده وسماكتهِ فَحَسْبُ، وإنّما، إذا أمكن التّعبير، في **تحْتِيّاته** أيضاً» (ص. 148 ـ 149).

نهاية التمثيل الكلاسيكيَ، ولكن إعادة تأسيس فضاء مغلق يعود إلى التمثيل الأَصلي، إلى التّجلّي الأَصلي للقوة أو للحياة. فضاء مُغلَق، أي فضاء مُنتَج في داخل ذاته وليس مُنظّماً كما من ذي قبل انطلاقاً من مكان آخر غائب، من لا-مكان أو تعلّة أو يوتوبيا غير مرئيّة. نهاية للتمثيل، ولكن تمثيل أصلي لن يجيء أي كلام سيّد، وأي مشروع هَيْمَنة لغزوه وتسطيحه سلفاً. تمثيل صحيح أنه مرئيّ، بالتّضاد مع الكلام الذي يحرمنا من النظر ـ وآرْتُو شديد التّمسك بالصُّورِ المنتِجةِ التي بدونها لن يكون هناك فنّ مسرح* ـ إلا أن منظوريته أو مرئيته ليست عرْضاً يُشْرِفُ عليه كلام السّيد [أو المعلّم]. تمثيل، بما هو تمثيل ذاتيّ أو عرْض ذاتيّ للمرئيّ وحتى للحسّي، الخالصين.

هذا المعنى الحادّ والصّعب للتمثيل المشهديّ هو الذي يجهد مقطع آخر من الرسالة نفسها في القبض عليه : «طالما بقي الإخراج المسرحي، حتى في نظر المخرجين الأكثر تحرّراً، مجرّد وسيلة للتمثيل وطريقة ثانوية للكشف عن الآثار [الأدبية] ونوعاً من فاصلِ مشهدي بلا دلالة خاصّة، فهو لن تكون له من قيمة إلا بقدر ما يفلح في الاختفاء وراء الآثار التي يزعم خدمتها. وسيدوم هذا طالما بقيت الأهمّيّةُ العظمى للأَثر كامنة في نصّه، وطالما بقي الأدب، في المسرح بما هو فن للتمثيل أو العرض، يهيمن على التمثيل المدعو على نحو غير صائب : «استعراضاً»، مع كل ما تستتبعه هذه التسمية من معنى حاطّ، وثانويّ وزائل وَبَرّانيّ» (ج. 4، ص. 127). هذا ما سيكون عليه في مسرح القسوة، «الاستعراضُ الممارِسُ فعلَه لا كانعكاس فحسب، وإنّما كقوّةٍ أيضاً». (ص. 297). هذا يعني أن العودة إلى التمثيل الأَصليّ لا تستتبع فقط وإنما خصوصاً أن يكف المسرح والحياة عن «تمثيل» لغة أخرى، وأن يَكُفّا عن

*) (theaomai) تعني : «المسرح» باليونانية القديمة، وإذا كان دريدا يذكر بها هنا فلأنها تتضمن في داخلها فعل النظر الأساسيّ هنا لدى آرتو، لا بمعنى نزعة «بَصيّة» منتقَدَة عنده وإنما بمعنى حضور فاعل للبُعْد البَصَريّ والصّوريّ في الكتابة المسرحية (المترجم).

التّفرُّع عن فنّ آخر، الأدب مثلاً، حتى إذا كان شعرياً. ذلك أنه، في الشّعر بما هو أدب، يقوم التمثيل اللفظي بإخفـاء التمثيل المشهـدي أو سَرِقَتِـه. ولن ينجو الشّعرُ من «المرض» الغربيّ إلا بتحوّله إلى مسرح. «إننا نعتقد بالذات بأنّ ثمّـة تصوّراً للشعر ينبغي الفصلُ بينـه وبين أشكـال الشعر المكتوب التي تريد حقبةً مهزومـةً ومريضـةً أن تحبس فيهـا كلَّ شعر. وإنّني لأُبـالغ إذْ أقول : «تريد»، ذلك أنّها عاجزة عن إرادة أيّ شيء؛ إنها لا تفعل سوى أن تتكبَّدَ اعتياداً شكليّاً هي عاجزة إطلاقاً عن أن تتحرّر منه. هـذا النّمـط من الشّعر المنتشر الـذي نطـابق بينـه وبين طاقة طبيعية وعفوية ـ ولكن جميع الطاقات الطبيعية لا تشكل شعراً ـ يبدو لنـا بـالضبـط أن عليه أن يجد في المسرح تعبيرَه الكاملَ، الأكثر صفاء، الأكثر نصاعـة، والأكثر تحرّراً بحقّ...» (ص. 280).

هكذا نلمح معنى «القسوة» [المتضمّنة في مسرح القسوة] كضرورةٍ وصرامـة. ولاشـك في أن آرْتُو إنّما يدعونا إلى عدم التّفكير عبر كلمة القسوة إلا بـ«الصرامة والمواظبة والقرار النافـذ» و «التّحديد اللاّ مَعْـدِلَ عنـه» و «الحتميـة» و «الانصيـاع لضرورة»، الخ...، أن نفكّر بهـذا وليس بـالضرورة بـ «السّـاديـة» أو «الرعب» أو «الـدم المُراق» أو «العـدوّ المصلـوب» (ص. 120) الـخ... (وربما كانت بعض العروض المسجّلة، اليوم، تحت علامة آرْتُو عنيفة، بل وحتى دمويـة، ولكن هذا لا يعني أنها تشكل مسرحاً للقسوة). ومع هذا فـإن مقتلاً مـا يقيم دائمـاً في أصل القسوة، أصل الضرورة المدعوّة : «قسوة». وهو، أولاً، مقتلُ أب. إن أصل المسرح، مثلما يتعيّن أن يُعـاد تأسيسه، هو يدٌ مرفوعة ضـدّ حـامل «اللّوغوس»، المفسِـد، ضـدَّ الأَب، ضـدَّ إلٰـه مسرحٍ خـاضعٍ لسلطة الكلام والنّصّ. «لا أحد يحقّ له في نظري أن يـدعوَ نفسـه مؤلّفـاً، أي خـالقـاً، إلاّ هـذا الذي تعود إليه المعالجة المباشرة للمشهد. وهنا بالذات تكمن نقطـة انعطـاب المسرح كمـا هو مفهوم لا في فرنسا وحدها وإنّما في أُوروبا، بل وحتّى في الغرب بـأسره : إن المسرح الغربي لا يُعتَبَر لغـة، ولا يَخُصُّ بـإمكـانـات لغـة وفضـائلهـا، ولا يسمحُ بـأن نـدعـوَ لغـةً، مع كـامـل الاستحقاق الفكريّ المُعطى عموماً لهذه المفردة، إلا اللّغة المُمَفْصَلَة، المُمَفْصَلَة نحْويـاً، أي لغـة الكلام، والكلام المكتوب، الكلام الذي، سواء أكـان منطوقـاً أم لا، فهو لا يتمتّع بقيمـة إلا إذا كان مكتوباً. إن النّص، في المسرح كما نتصوّره هنـا (في بـاريس، في الغرب) لَهُوَ كلُّ شيءٍ» (ج. 4، ص. 141).

ما يصبح إذن، الكلام في مسرح القسوة ؟ هل عليه أن يصمت ببساطة، أو يختفي ؟ أبداً. إن الكلام سيتوقّف عن توجيه المشهد، ولكنّـه سيكون حـاضراً فيـه. سيحتلّ مكـانـاً

محدّداً بصرامة، وستكون لـه وظيفـة في نسْق سيخضع هو إليـه. فنحن نعرف أن عروض مسرح القسوة يجب أن تكون منظّمة بدقّة مسبقاً. إن غيـاب المؤلف ونصّـه لا يعني هجران المشهـد لنـوع من الفـوضى. لا يكـون المسرح هنـا مهجـوراً ومُسْلَمـاً للفـوضى الارتجـاليـة و «التنبّـؤات المجـازفـة (21، ص.239)، لـ«ارتجـالات كـوبـو Copeau»* (ج.4، ص.131)، ولـ «التجريبيـة السّوريالية» (ج.4، ص.313)، و «نزوات الإلهام الجاهل» (المصدر نفسـه). وإذن، فسيكون كل شيء **مُسَجَّلاً** في كتـابـة أو نصّ لن يعود نسيجَـهُ شبيهـاً بـأنموذج التمثيل الكـلاسيكي : فـأي مَكان ستَمنح، إذن، للكلام، هذه الضرورة في التنظيم المسبَق التي تَستدعيها القسوةُ نفسُها ؟

إن الكلام وتدوينَه ـ الكتابة الصوتيـة، عنصر المسرح الكلاسيكي ـ ، الكلام **وكتـابتـه**، لن يَمّحيا من مسرح القسوة إلا في الحدود التي كانا يزعمان فيهـا كونهمـا إملاءات : قَبْسَـات وتِـلاَوَات وأوَامِر. إن المخرج والممثـل لن يتلقّيَـا أوامر، بعـدُ : « سنتخلّى عن التخريف المسرحي المتمثل في النص، وعن ديكتـاتوريـة الكـاتب » (4، ص 148). وهي أيضـا نهـايـة **الإلقـاء** الـذي كـان يجعل من المسرح تمرين قراءة. نهـايـة « مـا يجعـل بعض هـواة المسرح يقولون إن قطعة مسرحية مقروءة إنما تعود، وإن على نحو مختلف، بالمتَع الكبيرة والمشخّصَة نفسها التي تعود بها القطعة ذاتها مُمَثَّلة » (ص 141).

كيف سيمارس الكلام والكتابة فِعْلَهما إذَنْ ؟ بتحوُّلهما من جديد إلى **حركات**. وسيُصـار إلى اختزاع أو إخضاع المقصد **المنطقي** أو الخطابي، الذي يضمن به الكلامُ، عادةً، شفـافيتَـه العقلانية ويحرف جسدَه الخاص في اتجاه المعنى، ويسمح، بغرابة، بتغطيته بالشيء نفسه الذي يؤسسه كشفافيـة : بتفكيـك الشّفـاف، إنمـا يُعَرّى جسـدُ الكلمـة، ورنينُهـا ووتيرتُهـا، حـدّتُهـا، والصرخة التي لم يتوصّل تَمَفْصُل اللّغـة والمنطق إلى تبْريـدِهَـا بكـاملهـا بَعـدُ، ومـا يبقى من الحركة المقموعـة في كل كلام، هـذه الحركـة الفريـدة التي لا تُضـاهى، والتي أبـداً لم تكفّ عموميـة المفهـوم والتّكرار عن مقـابلتهـا بـالرّفض. نعرف القيمـة التي كـان آرْتُـو يُقرّ بهـا لمـا

*) جاك كوبو Jacques Copeau : كاتب وممثّل ومخرج مسرحي فرنسي (1879 ـ 1949)، أسس مع أندريه جيد وجـان شلومبيرغر **المجلة الفرنسية الجديدة**، (1909)، ومع عدد من الممثلين الشبّـان (أبرزهم لويـه جوفيـه) مسرح «لوفيو كولومبييـه» (1913)، الذي سيقدم فيه عروضاً مسرحية مناهضة للواقعية ومتأثرة بأطروحات كريغ وستانسلافسكي، وغادر المسرح المذكور في 1924 ليؤسس فرقة مسرحية متجولة. (المترجم).

يُسَمّى - وبصورة غير كافية تماماً في هـذا السّيـاق - بـ «الأُنومَـاتُوبّيـه*». إن «الشّعر اللّفظي** glossopoièse، الذي لا يُمثل لغة محاكاتية ولا خلْقَ أسماء، يقودنا إلى حوافّ اللحظـة التي لم تلـد فيهـا الكلمـة بعـد، والتي لم يَعُـدْ فيهـا التّمفصُل [الكلامي] هو الصّرخـة ولكنّـه لا يشكّل الخطـاب بعـد؛ اللحظـة التي يكون فيهـا التّكرار أو التّرديـد مستحيـلاً تقريبـاً، ومعـه اللّغـة بعامّة : انفصال المفهوم والصّوت، المدلول والـدّال، النَّفَس والكِتـابـة، حرّيـة الترجمـة والتراث، حركة التّأويل، اختلاف الرّوح والجسـد، السّيـد والعبـد، اللّـه والإنسـان، المؤلف والممثل. إنـه العشية السّابقة لأصل اللغات ولهذا الحوار بين اللاّهوت والإنسـانويـة الـذي لم تقم ميتـافيزيقـا المسرح الغربي أبداً إلا بتدعيم تكراره الذي لا ينضب [3].

*) الكلمات الحاملة في صوتها أثر فعلها، «غرغرة» في العربية، مثلاً (المترجم).

**) هو نوع من الشعر ابتكره آرتو، يعتمـد على مجـاورة أصوات «كلمـات» لا دلالـة لهـا، إلا أن تراكيـاتهـا النبريّـة تصنع حـالات شعرية، نورد منها هذا الأنموذج الذي نستقيه من الجزء الثامن من آثار آرتو الكاملة (المترجم) :

o pedana
na komev
tau dedana
tau komev

na dedanu
na komev
tau komev
na come

copsi tra
ca figa aronda

ka lakeou
to cobra

cobra ja
ja futsa mata

du serpent n'y en
a na

3) ربما كان ينبغي مقابلة **المسرح وقرينه** لآرتو ومقـالـة **حول أصل اللغـات**، لروسو **ونشـأة التراجيـديـا** لنيتشـه، وجميع النصوص المُلحقة بالمسألة للأخيرين، وإعادة تركيب نسق التقابلات والتعارضات.

وإذن، فلا يتعلّق الأمر بإقامة مشهد صامت، بقدر ما ببناء مشهد لم يخفتْ صَخَبُه بَعْدُ في الكلمة. الكلمة هي جثة الكلام النفساني، ويجب العثور من جديدٍ، مع كلمات الحياة نفسها، على «كلام ما قبل الكلمات».[4]

إن الكلام والحركة لم يتعرّضا هنا بعدُ للفَصْل عبر منطق التمثيل. «إنّني أُضيف إلى اللّغة المتكلّمة لغة أُخرى، وأُحاول أن أُعيد إلى لغة الكلام التي نُسِيَتْ إمكاناتُها الغامضةَ، نجاعتَها السّحريةَ القديمةَ وفعّاليتَها الجذابةَ، والكاملة. عندما أقول إنّني لن أقدّم قطَعاً مسرحية مكتوبة، فأنا أقصد أنني لن أُقدّم قطَعاً مؤسّسة على الكتابة والكلام، وأنه سيكون في العروض التي سأقدّم جانبٌ حرَكِيٌّ متعاظمٌ، وأنه حتى الجانب المتكلّم والمكتوب سيكون كذلك بمعنى جديد» (ص 133).

ما سيحدث لهذا «المعنى الجديد» ؟ وأولاً، لهذه الكتابة المسرحية الجديدة ؟ إن الأخيرة لن تعود تحتل المكان الضّيّق لمجرّد تدوينٍ للكلمات، وإنّما ستغطّي كامل حقل هذه اللّغة الجديدة : لا كتابة صواتية وتسجيل للكلام فحسب، وإنّما كتابة هيروغليفية،* كتابة ترتبط فيها العناصر الصّواتية بعناصر بصريّة وتصويرية وتشكيلية. كان مفهوم «الهيروغليفية» يقيم في صميم «البيان الأوّل» Premier Manifeste (1932، 4، ص 107). «إذ يحقق المسرح وعياً بهذه اللغة التي هي في الفضاء، لغة الأصوات والصّرخات والضوء والكلمات المصوّتة، فهو عليه أن ينظّمها بتحويله الشّخصيات والأشياء إلى رموز هيروغليفية حقيقية، وباستخدامه رمزيتها وتلاقياتها مع جميعِ الأعضاء وعلى كافّة الأصعدة».

في مشهد الحلم، كما يصفه فرويد، يتمتع الكلام بالمنزلة نفسَها. ينبغي أن نتأمّل هذا التّناظر بِأَناةٍ. نلاحظ في **تفسير الأحلام و إضافة ميتافيزيقية لمذهب الأحلام**، أن الكلام يتمتّع بمكان وعمل محدّدين. إنه، أي الكلام، إذْ يكون حاضراً في الحلم، لا يتدخّل

4) «في هذا المسرح، يأتي كل خلق من الخشبة [لا من خارجها]، ويجد ترجمته وأصوله نفسها في اندفاع نفسي سريّ هو كلام ما قبل الكلمات» (4، ص72). «هذه اللغة الجديدة... تنطلق من ضرورة الكلام أكثر مما من الكلام المتشكل من قبل» (ص 132). بهذا المعنى، تكون الكلمة علامةَ وَعَرَضَ تعبٍ للكلام الحي، ومرَضٍ للحياة. إنّ الكلمة الواضحة، الخاضعة للنقل والتكرار، هي الموت في اللغة : «لكأن الفكر، وقد نال منه التعب، قد حسم أمره في اتجاه وضوح الكلام» (4، ص 289). راجع، بصدد ضرورة «تغيير وجهة الكلام في المسرح»، جـ 4، ص 86 ـ 87 ـ 113.

واضحٌ أنّ المقصود هنا ليس الكتابة الهيروغليفية المصرية القديمة فحسب، وإنما مبدؤها نفسه، أي كتابة قائمة على رسوم ترمز إلى أشياء أو حالات، خلافاً للكتابات الأبجديّة المكوّنة من اجتماع حروف تُحيل إلى أصواتٍ والأخيرة إلى مدلولات

فيه إلا كعنصر بين عناصر أخرى، وأحيـانـاً على هيئـة «شيء» يقوم السّيـاق الأوّلي * [للأحلام] بالتّلاعب به بحسب اقتصاده الخاص. «تُحَوَّل الأفكارُ حينئذ إلى صور ـ بَصَرية بخاصّة ـ وتحال تمثيلاتُ الكلمـاتِ إلى تمثيلاتِ أشيـاءَ مقـابلـةٍ، كمـا لو كـان السّيـاق كلّـه محكوماً بمشغلـة واحدة : القدرة على الإخراج». إن من اللافت للنّظر أن عمل الحلم لا يتمسّـك إلا بقـدر قليل بتمثيلات الكلمات. إنه دائم الاستعداد لإبدال الكلمـات بعضهـا بـالبعض الآخر حتى يعثر على التّعبير الـذي يسمـح بمعـالجتـه بـأكثر سهـولـة في الإخراج التشكيلي («الآثـار الكـاملـة»، 10، ص 418 ـ 9). وآرْتُـو يتحـــدّث هـو الآخر عن «تحقيـق مـــادي بصري وتشكيلي للكـلام (4، ص 83) وعن «استخـدام الكلام بمعنى ملموس وفضـائي»، و «معـالجتـه كمـادّة صلبـة ترجّ الأشيـاء» (4، ص 87). وعنـدمـا يستحضر فرويـد، فيمـا يتحـدّث عن الحلم، كـلاًّ من النّحت والرسم، أو الرّسام البدائي، الذي كان، كمثْلِ رسام الرّسوم المتحرّكة اليوم إلى حـدّ مـا، «يجعل يافطات تتدلّى من أفواه الشّخصيات، حاملةً، في كتاباتٍ، الخطابَ الذي كـان الرّسـام يـائسـاً من القدرة على إخراجه في اللّوحة» («الآثار الكاملة»، 2 ـ 3 ص 317)، فإننا نـدرك مـا يمكن أن يصبح عليه الكلام عندما لا يعود يمثل أكثر من عنصر، مكانٍ محدّد، كتـابـة منخرطـة في الكتابة العامّة وفضاء التمثيل. إنهـا بنيـة اللّغز الرّمزي** أو الكتـابـة الهيروغليفيـة. «إننـا نتلقى محتوى الحلم ككتـابـة صوريـة تشخيصيّـة» Bilderschrift (ص 283). وفي مقـالـة عـائـدة إلى 1913 : «يجب ألاّ نفهم من كلمة «لغة» هنا مجرد التعبير عن الفكر بالكلمات، وإنّمـا كـذلـك لغة الحركـات وكل نوع آخر من التّعبير يتمتّع بـه النّشـاط النّفسي، الكتـابـة مثلاً...». «إذا مـا نحن فكّرنا بأن وسائل الإخراج في الحلم تتمثل أساسياً في صُوَرٍ بَصَرية لا في كلمات، فيبدو لنا أكثر صواباً مقارنة الحلم بنظامِ كتـابـةٍ ممّـا بلغـة. الحقّ، إن تفسير حلمٍ لَهُوَ شيءٌ شبيـة من

*) يميّز فرويـد في تحليلـه للبنـاء «النّحْويّ» للحلم بين سيـاقين، يقوم الحلم في أوّلهمـا بطرح الصُّوَر والكلمات المقـابلـة لـلآثـار العاطفية بصورة غير واعية تماماً، أما في ثانيهما فَيُمَارس عمليات بلاغية، من القلب إلى الإضار فـالكنـايـة فـالاستعـارة الخ...، أكثر تعقيداً تفصح عن تدخّل الأنا ونشاطه الكبتيّ وما قبل الواعي (المترجم).

) اللغز الرمزي rébus : هو وسيلة لغوية متّبعة في اللغات القديمة وفي الصينية (وما تزال تمارس اليوم في بعض ألعاب الكلمـات والرسوم)، تشير فيها كلمات أو إشارات أو رسوم بـذاتهـا إلى مـدلولات عـديـدة لتشـابههـا الصوتيّ (أو لجنـاسهـا اللفظيّ). فرسم «السّهم» كان يدل في «المسمارية» على «السّهم» وعلى «الحياة» لأن الإثنين تقابلهما الإشارة الصوتية (تي)، وتتبع المشابهة أحيانـاً من قرابة دلالية في العقلية اللغوية والرمزية والميثولوجية لشعب بذاته. ففي الصينية تسمي «ووزن» كلاًّ من السـاحر والكـاذب. ولمّا كان «الخاتم» يدلّ في بعض اللغات على «العودة»، فإن خاتماً يُرسل إلى المنفيّ تـذكيراً لـه بـأرضـه (بإيجـاز عن **المعجم الانسكلوبيدي لعلوم اللغة، مرجع سبق ذكره (المترجم).

أقصاه إلى أقصاه بفكّ رموز كتابةٍ تجسيمية قديمة، كالهيروغليفيات المصرية...» (الآثار الكاملة»، ص 404).

من الصعب أن نعرف إلى أي حدّ اقترب آرْتُو من نصّ فْرُويْد، هو الذي طالما كان يرجع إلى التّحليل النّفسي. لكن يظل من اللافت للنّظر أنه يصف لعب الكلام والكتابة في مشهد القسوة بمفردات فْرُويْد نفسه، وفي فترة لم تكن الأضواء مسلّطة فيها، بعد، على فْرُويْد. ها هو آرْتُو يكتب في «البيان الأول» (1932) «**لغة المسرح**: إنّ الأمر لا يتعلّق بإلغاء الكلام المُمَفْصَل وإنّما بإعطاء الكلمات الأهمّية نفسها تقريباً التي تتمتّع بها في الحلم. وفيما يتبقى، يجب العثور على الوسائل الجديدة التي تمكّن من تدوين هذه اللّغة، فإما أن تكون هذه الوسائل شبيهة بالتّدوين الموسيقي أو أن نستخدم ضرباً من لغة مرموزة. أما بالنّسبة إلى الأشياء الاعتيادية بل وحتى الجسد الإنساني، المرفوعة [الأشياء والجسد] إلى مصاف العلامات، فمن البديهي أن بالإمكان استلهام الكتابة الهيروغليفية...» (4، ص 113). «قوانين أزلية هي قوانين كل شعر وكل لغة قابلة للحياة، وبين أشياء وأخرى قوانين الإيديوغرامات * الصّينية والرّموز الهيروغليفية المصرية القديمة. وإذن، فبدلاً من تقليص إمكانات المسرح واللّغة، بحجة أنني لن أقدّم قطَعاً مكتوبة، فإنني أوسّع لغةَ المسرح، وأزيد من إمكاناتها» (ص 133).

إلا أن المؤكّد هو أن آرْتُو لم يكن بالمقابل أقلّ حرصاً على تأكيد المسافة بينه وبين التّحليل النّفسي، وخصوصاً بينه وبين المحلّل النّفسي، بينه وبين هذا الذي يعتقد بإمكان النّطق بخطاب التحليل النفسيّ، وبتملُّكِهِ زمامَ مبادرته والقدرة على تلقينه.

ذلك أن مسرح القسوة هو حقّاً مسرحٌ للحلم، ولكنّه حُلْمٌ قاسٍ، أي ضروريٌّ ومحدّد على نحو مطلق، حلم محسوب، موجّه، بالتضاد مع الفوضى التجريبية التي كان آرْتُو يراها في الحلم العفويّ. إن طرقَ الحلم وصُوَرَه يمكن أن تَسْمح بالهيمنة عليها. كان السّورياليون يقرأون هِرْفِيه دُه سَانْ-دُنِي[5] Hervey Saint-Denys وفي هذه المعالجة المسرحية للحلم «يجب أن يتطَابق الشّعر والحلم» (ص 163). صحيحٌ أنّه يجب، من أجل ذلك، التصرُّف بحسب هذا السّحر الحديث المتمثل في التّحليل النفسي : «أقترح الرّجوع في المسرح إلى هذه الفكرة

*) الإيديوغرام idéogramme : هو، في بعض نظم الكتابة، كالهيروغليفية والصينية، علامة تعكس فكرة أو حالة، ويمكن أن تصور شيئاً أو صوتاً يعكس الفكرة (يطرح معجم روبير المثلين التاليين : صورة الأسد للدلالة على الأسد، ورسم إنسان راقص للدلالة على الفرح) (المترجم).

5) يُذْكَر كتابه : **الأحلام وطرائق توجيهها** Les Rêves et les moyens de les diriger (1867) في مطلع «الأوعية المستطرقة» Les vases communicants.

السحرية الأولية، المستعادة في التحليل النفسي الحديث» (ص 96). لكن يجب عدم الاستسلام إلى التّخبّط والعشوائية اللّذين كان آرْتُو يراهما في الحلم واللاّوعي. وإنما يلزم إنتاج قانون الحلم أو إعادة إنتاجه : «أقترح العدولَ عن تجريبية الصّور هذه التي يقدّمها اللاوعي بالصّدفة والتي يطرحها البعض بالصّدفة أيضاً، ناعتين إياها صُوراً شعرية» (المصدر نفسه).

لأنّ آرْتُو يريد أن يرى «ما يعود إلى عدم مقروئية الأحلام وفتنتها السّحرية» «وهو يشعّ وينتصر على الخشبة»، (2، ص 23)، فهو يرفض إذن، المحلّل النّفسيّ كمُفسّر، أو معلّق ثانٍ، أو مؤوّلٍ أو مُنَظّر. ومؤكّد أنه كان سيرفض [فكرةَ] مسرح تحليليّ ـ نفسيّ بالصّرامة نفسها التي كان يدين بها المسرح النّفسانيّ. وللأسباب نفسها : رفْض الجوانية السّرية، رفض القارئ، والتفسير الموجّه، والدراما النّفسية. «لن يلعب اللاّوعي أيّ دورٍ خاص على الخشبة. يكفي ما يتمخّض عنه من تشويش للمؤلف، فالمخرِج والممثلينَ وحتى النّظارة. فلْتكُن خسارة هواة الرّوح والسّورياليين... إن الأعمال التي سنقدم ستقبع، بصورة حاسمة، في منجى من كلّ معلّق سرّي» (2، ص. 45).[6] هذا يعني أن المحلّل النّفسي، بمكانه والمقام الذي يحتلّ، يظلّ ينتمي إلى المسرح الكلاسيكي، إلى شكل اجتماعيته وميتافيزيقاه وديانته، الخ...

وإذن، فلن يكون مسرحُ القسوة مسرحاً للاّوعي. بل العكس تقريباً. إن القسوة هي الوعي. إنها انفتاح البصيرة المُعَرَّض : «ما من قسوة بدون وعي، بدون نوع من الوعي موضوع موضع العمل». وهذا الوعي يحيا، تماماً، من قتْل؛ إنه وعيٌ بالقتل. لقد ألمحنا إليه أعلاه. وآرْتُو نفسه يقوله في **رسالة أُولى حول القسوة** : «إن الوعي هو الذي يمنح لممارسة كل فعل حياتيّ لونه الدّمويّ وملمحه القاسي، ما دام بديهياً أن الحياة هي دائماً **موت أحد**» (4، ص.121).

6) «يا لبؤس نَفْس محتمَلة لم يكف كارتل [بمعنى اتحاد شركات] علماء النفس المحتملين عن شكها [كالدبوس] في عضلات البشرية» (رسالة كتبها من «أسباليون» Espalion إلى روجيه بلان Roger Blin في 25 مارس / آذار 1946). «لم تبق لنا إلا وثائق قليلة وجدّ قابلة للطعن حول «أسرار» العصر الوسيط. أكيد أنها كانت تتمتع من وجهة النظر المشهدية المحض بمصادر لم يعد المسرح يمتلكها منذ قرون، ولكن كان يمكن العثور فيها أيضاً على علمٍ بالأحوال المكبوتة للروح لم يكد التحليل النفسي الحديث أن يبدأ بإعادة اكتشافه، وهو يفعل هذا بمعنى أقل فعالية بكثير وأقل خصوبة من الوجهة المعنوية مما كان عليه الأمر في المآسي الصوفية التي كانت تُمثّل في الساحات» (2 ـ 1945). هذا المقطع حافل بالهجومات على التحليل النفسي.

ربّما كان آرْتُو ينهض أيضاً بوجه وصفٍ فرويدي معيّن للحلم كتحقيق تعويضيّ للرّغبة، وكوظيفة إنابيّة : يريد، عن طريق المسرح، أن يعيد إلى الحلم جدارته، يصنع منه شيئاً أكثر أصلية، أكثر حرّية، وأكثر **توكيديةً** من مجرّد فاعلية استبدالية. وربّما كان يكتب ضد صورة معيّنة للفكر الفرويدي عندما كتب في **البيـان الأوّل** : «غير أن النّظر إلى المسرح كوظيفة نفسية أو أخلاقية من الدّرجة الثانية، والاعتقاد بأن الأحلام ليست غير وظيفية استبدالية، فهذا إنما يعني إقلالاً للمحتوى الشّعري العميق للأحلام مثلما للمسرح». (ص 110).

وأخيراً، فإن مسرحاً تحليلياً ـ نفسياً يجازف بأن يكون نازعاً للقداسة فيرسّخ، بذلك، الغرب في مشروعه، وفي مساره. إن مسرح القسوة مسرح طقوسي. ويظل الرّجوع إلى اللاّوعي (4، ص 57) منذوراً للفشل إذا لم يوقظ المقدّس، وإذا لم يشكل تجربة «صوفية» لـ «الكشف» و «للإبانة» عن «الحياة»، في انثيالهما الأول.[7] رَأَينا، الأسباب التي من أجلها يجب أن تحل الرموز الهيروغليفية محل العلامات الصّوتية المحض. يجب أن نضيف أن الأخيرة تتواصل مع خيال المقدّس أقل من الأولى. أُريد (في مكان آخر يقول آرْتُو : «أستطيع») أن أستعيد، عبر هيروغليفيةِ نفَسٍ، فكرة المسرح المقدّس (4، ص 182 و 163).

7) «إن كل شيء في هذه الشاكلة الشعرية والفعالة في التفكير بالتعبير على الخشبة يحدو بنا إلى الابتعاد عن الفهم الانسانوي، الراهن، والنفساني للمسرح، لنستعيد الفهم الديني الصوفي الذي فقد مسرحنا معناه كلياً. ثم إنه إذا كان يكفي أن نَفُوه بكلمة الديني أو الصوفي ليُمْزَجَ بيننا وبين قندلفت [خادم كنيسة]، أو راهب بوذي أُمّي بالكامل وغريب على كل معبد للبوذيين فلا يصلح في أفضل الأحوال إلاّ لإدارة نعارات* جسمانية للصلوات، فهذا كافٍ للحكم على عجزنا عن أن نستخلص من كلمة كل نتائجها..» (4، ص 56 ـ 57). «إنه مسرح يستبعد المؤلف لصالح ما ندعوه في لغتنا المسرحية الغربية بالمخرج. غير أن الأخير يصبح ضرباً من منظِّم سحريّ، ومُشْرِف على طقوس سردية. والمادة التي يعمل عليها، والموضوعات التي يجعلها تتردّد، لاتصدر عنه وإنما عن الآلهة. إنها تبدو آتية من تضافرات بدئية للطبيعة حفَّزتها روح مزدوجة. وما تحركه هو **المُتَجلّي**. إنه ضرب من فيزيقا أو طبيعة أولى لم تنفصل عنها الروح أبداً». (ص 72 وما يليها). «ثمة فيها (في تحقيقات الباليين**) شيء من طقوسيةِ شعيرة دينية، من حيث أنها تنتزع من فكر مَنْ يشاهدها كل تفكير بالاصطناع والمحاكاة الخرقاء للواقع... إن الأفكار التي تهدف إليها، وحالات الروح التي تجهد في التمخض عنها، والحلول الصوفية أو الباطنية التي تقترح، لهي مُثارة ومدفوعة، ومَبْلوغة بلا مراوغة ولا تأخير. هذا كله يبدو شبيهاً بتعزيمٍ موجه لاستدعاء جميع شياطيننا» (ص 73. راجع كذلك ص 318 ـ 319 و ج 5 ص 35).

*) النعّارة هي ناقوس خشبي للصلوات، ونفهم أنّ آرتو حوّلَ، مجازياً، جسدَ الراهب المذكور نفسه إلى نعّارة (المترجم).

**) الباليون : سكان «بالي» Bali، جزيرة في أندونوسيا، تقع شرقيَّ «جاوة»، احتفظوا بالديانة الهندوسية التي كانت معتنَقَة في «جاوة» قبل القرن الخامس عشر، لديهم مسرح دينيّ قائم على طقوس متميزة في الرقص. (المترجم).

يجب أن يتحقّق في مشهد القسوة تجلٍّ جـديـدٌ لمـا فوق الطبيعي وللإلهي، لا على الرغم من، وإنما بفضل إخراج الله [من المسرح] وتدمير آلة المسرح اللاهوتية. لقـد أُضيعَ الإلهيّ على يـد الله. أي على يد الإنسان، الذي، بتركِـه اللـه يفصلـه عن الحيـاة، وبسمـاحِـهِ بـاستلاب ولادتـه الخاصّة، أصبح هو الإنسان بتلويثه أُلوهيـة الإلهي : «ذلـك أنني، بعيـداً عن الاعتقـاد بكون مـا فوق الطبيعي والإلهي قد ابتُكِرا على يد الإنسان، أحسب أن التّدخّل الأَلفيّ للإنسان هو الـذي انتهى إلى أنْ يُفسد علينا الإلهيّ» (4، ص 13). وإذن، فإنّ إعادة بناء القسوة الأُلوهية إنّمـا يمرّ بقتل الله، أي، أولاً، الإنسان ـ الله.[8]

ربما استطعنا الآن أن نتساءل لا عن الشروط التي بهـا يمكن لمسرح حـديث أن يكون وفيـاً لآرتـو، وإنّمـا هـذه التي بهـا يكـون غيرَ وَفِيٍّ لـه بشكـل مُحَقَّـق. مـا يمكن أن تكـون موضوعات عدم الوفاء، حتى لدى أُولئك الذين يتشيعون لآرتو بالصورة الصـاخبـة والمكـافِحـة التي نعرف ؟ سنكتفي بتسمية هذه الموضوعات. يكون، بلا شك، غريباً على مسرح القسوة :

1 ـ كل مسرح غير مقدّس.

2 ـ كل مسرح يميز الكلام أو الكلمة، كل مسرح كلمات، حتى إذا كـان هـذا الامتيـاز معطى لكلام يدمّر نفسه، ويتحوّل من جديد إلى حركة أو تكرار يائس وعلاقـة سلبيـة للكلام مع نفسه، عَدَمية مسرحية، وما لا يزال يـدعى بمسرح العبث. لا فقـط سيستهلـك هـذا المسرح نفسه بالكلام ولن يدمّر عمل المسرح الكلاسيكي، بل إنه لن يشكل توكيداً بالمعنى الذي كان آرْتُو يريده (وبلا شك نيتشه أيضاً).

3 ـ كـل مسرح **مُجَرّد** يستبعـد شيئـاً من كليـة الفن، أي، بـالتـالي، الحيـاة ومنـابعهـا الـدّلاليـة : الرّقص، المـوسيقى، السّمـاكـة، العمـق التشكيلي، الصّـورة المرئيّـة، والمسمـوعـة، والصّوتية، الخ... إن مسرحاً تجريـديّـاً هو مسرح لا تُوظَّفُ فيـه كليـة المعنى والحواس. وإننـا لنخطئ إذا ما تصورنـا أنـه يكفي مراكمـة أو مجـاورة جميع الفنون لخلق مسرح كلي يتوجّـه

8) ضـدّ ميثـاق الخوف، المتمخّض عن كـلٍّ من الإنسـان والله، ينبغي (في نظر آرتـو) إعـادة الصّلـة بين الشّرّ والحيـاة، والشيطـاني والإلهيّ : «أنا، السيد أنتونـان آرتو، ولـدت في مرسيليـا في 4سبتمبر / أيلول 1896، أنـا الشيطـان وأنـا اللـه ولا أريـد العـذراء المقدسة» (كتبها في «رودز»، سبتمبر / أيلول 1945).

إلى «الإنسان الكلّي» (4، ص. 147).[9] لا شيء أبعد عنه من هذه الكلية التجميعية وهذه المحاكاة الخارجية والاصطناعية. بل بالعكس، إن بعض التخفيفات الظاهرية للوسائل المشهدية تتبع أحياناً مسار آرْتُو بصرامة أكبر. وعلى افتراض أنه ما يزال (وهذا ما لا نعتقد به) معنى في الكلام عن وفاء لآرْتُو، ولشيء يكون بمثابة «رسالة» (هذه الكلمة وحدها تخونه)، فإن تقشّفاً صارماً ودقيقاً وصابراً ونافذاً في عمل الهدم، ومضاءً مقتصِداً يجيد التصويب إلى القطع الأساسية لآلة ما تزال قوية، ليَفرضان نفسهما اليوم بثقة أكبر من التعبئة العامة للفنون والفنانين، ومن الصّخب أو الشّغب المرتَجَل تحت أعين الشرطة، المطمئنة والساخرة.

4 ـ كل مسرح للتّغريب. فهذا لن يقوم إلا بأن يكرس، بإلحاح تعليميّ وثِقَل منهجيّ، عدم مساهمة النّظارة (بل وحتّى المخرجين والممثلين) في فعل الخلق وفي القوّة المقتحِمة الهاربة من فضاء المشهد. إن «التغريب» يظل سجين مفارقة كلاسيكية، وأسير هذا «المثال الأوروبي للفن» الذي «يهدف إلى القذف بالفكر في موقف منفصل عن القوة، والذي يقف ليتفرّج على تحمّســـه» (4، ص.15). بمجرّد أن يكـون «المتفرّج، في «مسرح القســوة»، «في الوسط، محاطاً بالاستعراض» (4، ص.98)، فإن مسافة النظرة لن تعود صافية، ولا يمكنها أن تتجرّد من كلية الوسط الحسّي، ولن يتمكّن المتفرّج المنخرِط من **تشكيل** عَرْضه الخاصّ وحده وتحويله إلى موضوع له. لن يعود هناك من متفرّج ولا عرض، وإنّما : **عيد** (راجع 4، ص. 102). إن جميع الحدود التي كانت تخترق المسرح الكلاسيكي (الممثَّل/ الممثِّل، المدلول/ الدال، المؤلف/ المخرج، الممثلون/ النظارة، المشهد/ القاعة، النص/ التأويل، الخ...) إنّما كانت ممنوعات أخلاقية ـ ميتافيزيقية، تجعّدات، تكشيرات، وابتسامات هازئة وأعراضاً للخوف أمام خطر العيد. في الفضاء العِيدي الذي يفتحه الخرْق، يجب ألا تتمكن مسافة التمثيل من الانبساط أكثر. إن عيد القسوة يرفع الحواجز والموانع من أمام «الخطر المطلق» الذي «لا غَوْرَ له» (أيلول/ سبتمبر 1945) : «يلزمني ممثلون هُمْ، أولاً، كيانات، أي أنهم لا يخافون على الخشبة من الإحساس الحقيقي بطعنة سكّين، ومن الانحصارات التي يجب أن تكون بالنّسبة إليهم فعلية على نحو مطلق، لعملية ولادة مفترضة. إن مُونِيه ـ سُولِي Monnet-Sully يؤمن بما يفعل ويوفر الانطباع بذلك، إلا أنه يعرف أنه يتحرّك وراء حاجز :

9) راجع بخصوص الاستعراض الكامل، جـ 2، ص 33 ـ34. هذه الموضوعة مصحوبة غالباً بالإلماح إلى المساهمة بما هي «عاطفة هادفة» : نقد التجربة الجمالية كفراغٍ من الهدف. إنها تذكّر بنقد نيتشه للفلسفة الكانتيّة للفنّ. لكن يجب ألا يُفهم هذا الكلام كنقض للمجّانية اللعبيّة في الخلق الفني، لا لدى آرتو ولا لدى نيتشه. بل العكس تماماً هو الصحيح.

وأنا أرفع الحاجز...» («رسالة إلى رُوجيه بْلاَن» Lettre à Roger Blin). أمام العيد الـذي يتصوّره آرْتُـو على هـذه الشّـاكلـة، وأمـام هـذا التّهـديـد لـ «مَـا لاَ غَـوْرَ لَـهُ»، إنمـا يـدفـع «الهـاَبْنِنْغ» happening،* إلى الابتسـام : إنـه بـالقيـاس إلى تجربـة [مسرح] القسوة بمثـل كرنفـال مـدينـة نيس بالقيـاس إلى «أسرار» إيلُوسِيس. وهـذا نـابع خصوصـاً من كونـه يضع التحريض السيـاسي محل هذه الثورة الشاملـة التي يـدعو إليهـا آرْتُو. يجب أن يكون العيـد فعلاً سيـاسيـاً. **وفعل الثورة السياسية هو فعل مسرحي.**

5 ـ كل مسرحٍ غير سيـاسي. إننـا نقول بصريح التعبير إن العيـد يجب أن يكـون **فعـلاً** سياسيـاً، وليس الإيصـال البليغ والتربوي والمهـذّب قليلاً أو كثيراً لمفهوم أو رؤيـة سيـاسيـة ـ أخلاقية للعالم. إننا، إذا أردنا التّفكير ـ وهذا ما لن نتمكن من القيام به هنا ـ بالمعنى السياسي لهذا الفعل وهـذا العيـد، وبصورة المجتمع التي تمـارس هنـا فتنتهـا على رغبـة آرْتُو، فسيكون علينا أن نستحضر، لنسجّل الاختلاف الأكبر داخل التّقارب الأكبر، مـا يشفّ لـدى رُوسُو أيضـاً عن نقدٍ للعرض الكلاسيكي، ورَيْبَة بإزاء المَفْصلة في اللغة، وعن مثال العيـد الشعبي موضوعـاً في محل التمثيل، وأنموذجٍ معيّن لمجتمع حـاضر في ذاتـه بـامتلاء في تجمّعـات صغيرة تحيل الرّجوع إلى **التمـثيل** في اللّحظات الحاسمة من الحياة الاجتماعية عـديمَ الجـدوى ومشؤومـاً : الرجوع إلى التمثيل، إلى الإبانة، إلى التّفويض السياسي مثلما المسرحيّ. يمكن أن نكشف عن هذا على نحو شديد التشخيص : فالمُمَثل بعامّة ـ ومهما كان ما يُمثّل ـ هو الـذي يرتـاب منـه رُوسُو، سواء أفي **العقد الاجتماعي** أو **رسالـة إلى السيـد دالامبير**، حيث يقترح أن تقـام بدل العروض المسرحية أعياد شعبية لا عرْض فيها ولا استعراض ولا «أيّ شيء يُشَـاهـد»؛ أعيـاد يصبـح فيهـا المتفرّجـون هم أنفسهم الممثلـون. «ولكن مـا تكـون أخيراً مـوضـوعـات هـذه الاستعراضـات ؟ لا شيء، إذا شئتم... اغرسوا في وسـط سـاحـة وتـداً مكلّلاً بـالأزهـار واجمعوا الشعب من حولـه، وستنـالون عيـداً. افعلوا مـا هو أفضل أيضـاً : اجعلوا من المتفرّجين العرضَ نفسه، وَحَوِّلوهم هم أنفسهم إلى مُمَثّلين».

*) happening : (وتعني، بالإنكليزية : «حَدَث»)، عروض مسرحية انتشرت في الولايات المتحدة في العقد السّتّينيّ تَدع مجالاً واسعاً للابتكار والعفوية، غير أنها موجهة في الغالب للمفـاجـأة والإدهـاش، ومن هنـا إقلال الفيلسوف من قيمتهـا بـالقيـاس إلى «الأسرار» الإغريقية والقروسطية و«مسرح القسوة» نفسه (المترجم).

6 ـ كل مسرح إيديولوجي، كل مسرح ثقافة، كل مسرح إيصال، وتأويل (بالمعنى السّائد وليس بالمعنى النيتشوي بالطّبع)، يسعى إلى إيصال محتوى، وتمرير رسالة (مهما كانت طبيعتها : سياسية، دينية، نفسية، ميتافيزيقية، الخ...)، وإلى تقديم معنى خطاب إلى مستمعين،(10) مسرح لا يستنفذ نفسه كلياً مع **فعل** وزمن المشهد الحاضر، ولا يمتزج به، أي يمكن **تكرارُه** بدونه. وهنا نلمس ما يبدو ممثّلاً الجوهر العميق لمشروع آرْتُو وقراره التاريخي ـ الميتافيزيقي. لقد **أراد آرْتُو مَحْو التّكرار بعامّة**. كان التّكرار هو في نظره أصل الدّاء، ويمكن بلا شك أن ننظم قراءة كاملة لنصوصه حول هذا المحور. إن التّكرار يفصل القوة عن نفسها، يفصل الحضور والحياة. هذا الفصل هو الحركة الاقتصادية والحاسبة لمن يؤجل نفسه حتى يبقى، ولمن يدّخر الإنفاق ويستسلم للخوف. لقد وجهت قوة التكرار هذه كل ما أراد آرْتُو تدميره، وهي تتمتّع بأسماء عديدة : اللّه، الوجود، الديالكتيك. الله هو الأبدية التي يتواصل موتها بلا انتهاء، والتي لم يكفّ موتها، كاختلاف وتكرار في الحياة، نقول لم يَكُفّ أبداً عن تهديد الحياة. ليس الله الحي، وإنما الله الميّت هو ما يجب أن نخشى. الله هو الموت. «ذلك أنه حتى اللانهاية ميّتة، / اللانهاية هي اسم لميّت / لم يَمُت» (84) بمجرّد أن يكون هناك تكرار، يكون الله، ويُحْفَظ الحاضر ويُصَان، أي يتملّص من ذاته. «ليس المطلق وجوداً، ولن يكون كذلك أبداً، لأنّه لا يمكن أن يكونه بدون جريمة يرتكبها بِحَقّي، أي من دون أن يقوم بانتزاعي وجوداً، وجوداً أراد ذات يوم أن يكون إلهاً عندما لم يكن ذلك ممكناً، بما أن اللّه لا يتجلّى دفعة واحدة، وإنّما ما لانهاية له من المرّات أثناء جميع مرّات الأَبدية ما دام هو لا نهاية المرات والأَبدية، وهذا هو ما يتمخض

10) ليس مسرح القسوة عرضاً بلا متفرجين فحسب، بل هو كذلك كلام بدون مستمعين.

كتب نيتشه : «إن الإنسان الذي هو فريسة **الاندفاع** الديونيسيّ، مثله مثل الجمهور النّشواني، لا يتمتع بمستمع يوصل له شيئاً، في حين يفترض الراوي الملحمي والفنان الأبولوني بعامة مثل هذا المستمع. ليس خادم ديونيسوس، المتحمّس، مفهوماً إلا من أمثاله، مثلما قلت سابقاً. ولكنّنا إذا ما تصورنا مستمعاً يتفرّج على أحد هذه الثّورانات الشاملة للهياج الديونيسي، فينبغي أن نتوقع له مصيراً مماثلاً لمصير «بنتوس»، هذا العاميّ غير المتكتّم الذي أماطت «الميناداتِ»* عنه اللّثام ومزقّته إرباً إرباً... «غير أن الأوبرا، بحسب الشهادات الأكثر صراحة، إنّما تبدأ بهذا الطموح لدى المستمع إلى فهم الأقوال. ماذا ؟ أَمُسْتَمِعٌ ومَطامِح ؟ وأَيَنبغي أنْ تُفْهَمَ الأقوال ؟».

*) الميـنادات Les Ménades : النساء المكرّسات للأعياد الباخوسية في تظاهرات «الأسرار» (راجع تعريفنا السابق للأخيرة)، تُصوّرهن المنحوتات القديمة جموحاتٍ شَعثاوات الشّعر، مُرْتَديات جلود حيوانات أو ثياباً شفّافة. التسمية نفسها آتية من اليونانية القديمة «ما يستاي» وتعني : «الكيان الثائر أو الغضوب». (المترجم).

عن الـديمومـة» (9 ـ 1945). اسم آخر للتّكرار التّمثيليّ أو مُكرِّر الحضور* : إنـه الـوجـود. الوجود هو الاسم الذي عبْرَهُ يمكن للتّعدّد اللانهائي لأشكال الحيـاة وقواهـا أن يمتزج وينفصل داخل الكلمة دون انتهاء. ذلك أنه ليس هناك من كلمة، ولا من علامة بعامة، لا تكون مؤسسة بإمكـان تكرارهـا. علامـة لا تتكرّر، ولا تكون مجزّأة من قبـل بـالتّكرار في «مرّتهـا الأُولى»، ليست علامة. وإذن، فيجب أن تكون الإحالة الدّالّة [الإحالة التي تصنع دلالة] مثالية ـ وليست المثـاليـة سـوى القـدرة المضمـونـة على التّكرار ـ حتى تحيـل إلى الشّيء نفسـه كـل مرّة. لـذا فالـ «وجود»، هو الكلمة ـ السيدة للتكرار الأَزليّ، وانتصار الله والموت على فعل الحياة. شـأنـه شأن نيتشه (**في نشأة الفلسفة**... مثلاً)، يرفض آرْتُو أن يُمَوْضِع الحيـاة تحت الوجود، ويقلب نظام شجرة الأنساب بهذا الصدد : «أولاً العيش والوجود على هوى أنفسنـا. أمـا مشكلـة الوجود فليست سـوى نتيجـة لهمـا» (9 ـ 1945)، «لا عـدوّ للجسـد الإنسـاني كـالـوجـود» (9 ـ 1947). نصوص أُخرى غير منشورة بَعْدُ تؤكـد على أهمّيـة مـا يـدعوه آرْتُو حرْفيـاً بـ «مـا وراء الوجود» (2 ـ 1947)، متلاعباً، بـأُسلوب نيتشويّ، بهـذا التعبير لأفلاطون (الـذي لم يفت آرْتُو أن يقرأه). وأخيراً، فالديالكتيك هو الحركة التي يُحتَوى فيهـا الإنفـاق في الحضور؛ إنـه اقتصـاد التكرار، اقتصـاد الحقيقـة. إن التكرار **يختـزل** السلبيـة، يستقبـل ويحفـظ الحـاضر المـاضي كحقيقـة، كمثـاليـة. الحقيقي هو دائمـاً مـا يسمح بتكراره. وعلى اللا تكرار، الإنفـاق المطلـق والـذي لا رجوع منه في المرة الواحدة التي تستهلك الحاضر، عليـه أن يضع نهـايـة للخطـابيـة الخـائفـة وللأَنطولوجيا المتعذرة على الإحاطة، وللديالكتيك، «بما أن الديالكتيـك (ديـالكتيكـاً معيّنـاً) هُوَ مَا ضَيَّعَنِي..» (9 ـ 1945).

إن الديالكتيك هو دائماً ما ضيّعنا، لأَنه دائماً ما **يعمل** مع رفضنـا. مثلمـا مع توكيـدنـا. رفض الموت كتكرار هو إثبات الموت كإنفاقٍ راهن وبلا عودة. وبـالعكس. هـذا رسمٌ يترصّـد التّكرار النيتشوي للتأكيد. إن الإنفاق الخالص، السّخاء المطلق الـذي يهـدي واحـديَّـةَ الحـاضر للموت بغيـة الكشف عن الحـاضر **مثلمـا هـو**، إنمـا بـدأً من قَبْـلُ إرادةَ الحفـاظِ على حضـور الحـاضر؛ إنـه، من قَبْلُ، قـد فَتَحَ الكتـابَ والـذاكرة، وفكَّرَ بـالوجود بمـا هو ذاكرة. عـدم إرادة الحفاظ على الحاضر هو إرادة المحافظة على مـا يشكّل حضوره الزائل غير القـابل للتّعويض،

*) الصفة التي يستخدمها الفيلسوف هي re-présentatif، يشير بالفصل بين الكلمة وبادئتها (re) إلى إعادة الإرجاع إلى الحاضر (المترجم).

وما لا يتكرّر فيه. إرادة التّلذّذ بالاختلاف الخالص. هذا ما ستكون عليه، وقد اختُزلَتْ إلى رسمها الفقير، بوتقةُ تاريخ الفكر الذي يُفكّر به منذ هيغل.

إن إمكان المسرح هو المحْرق الجبريّ لهذا الفكر الذي يفكر بالتراجيديا كتكرار. لا مكانَ يكون فيه تهديد التكرار مُنظّماً على نحوٍ ممتازٍ كما في المسرح. لا مكان نكون فيه بهذا القرب من المشهد بما هو أصل للتكرار، بهذا القرب من التّكرار البدائي الذي يتعيّن محوه، بفصله عن نفسه كما عن قرينه. لا بالمعنى الذي كان آرْتو يتكلم فيه عن **المسرح وقرينه**،[11] بل إننا نحدّد على هذا النّحو هذه الثّنيّة، هذا الازدواج الدّاخلي الذي يسرق من المسرح ومن الحياة، الخ...، الحضورَ البسيطَ لفعلهما الحاضر، في حركة التّكرار التي لا تُرَدّ. «مرّة واحدة» : ذلكم هو لغزُ مَا لاَ يتمتّع بمعنى، ولا بحضورٍ، ولا بمقروئية. وبالنّسبة لآرتو، فقد كان على عيد القسوة ألا يحدث إلا **مرة واحدة** : «لِنَدَعْ للحمقى نقد النّصوص، ولهواة علم الجمال نقدَ الشكل، ولنعترف بأن ما قيل لا يقال من جديد، أنّ تعبيراً لا يتمتع بقيمة مرّتين، ولا يحيا مرّتين، أنّ كل كلام منطوق هو ميّت، أنّه لا يفعل فعله إلا في لحظة النّطق به، أنّ شكلاً سبق استخدامه لا يعود يخدم في شيء ولا يدعو إلا إلى البحث عن شكل آخر، وأن المسرح هو المكان الوحيد في العالم الذي لا تبدأ فيه مرّة أُخرى حركة قِيمَ بها من قبل» (4 ص. 91). فالعرض المسرحي مُتَناهٍ، ولا يترك وراءه، ووراء راهنيته، أيَّ أثر، ولاَ أيَّ شيء قابل لأَن يُحْمَل. إنه ليس كتاباً ولا عملاً، وإنما طاقة، وبهذا المعنى فهو الفن الوحيد للحياة. «يعلّمنا المسرح بالذات لا جدوى الفعل الذي ما أن يُقام به حتى لا يعود قابلاً لأَن نقوم به من جديد والفائدة العظمى للحالة غير المستخدمة عبر الفعل، والتي، ما أن **تُقْلَب**، حتى تنتج التسامي» (ص 99). بهذا المعنى، يكون مسرح القسوة فن الاختلاف والإنفاق بلا اقتصاد، بلا تحفظ، بلا عودة، وبلا تاريخ. الحضور الخالص بما هو اختلاف خالص. فعله واجب النسيان، نسياناً فعّالاً. هنا ينبغي ممارسة هذا الـ aktive Vergesslichkeit، هذا النسيان الفعال الذي يتحدّث عنه نيتشه في المقالة الثانية من «**نَسَب الأَخلاق**» التي تفسّر لنا أيضاً «العيد» و «القسوة».

11) رسالة إلى جان بولان Lettre à Jean Paulhan (25 يناير / كانون الثاني 1936) : «أعتقد أنّني وجدت لكتابي العنوان المناسب. سيكون : «المسرح وقرينه»، ذلك أنه إذا كان المسرح يقترن بالحياة [أو يردفها] فالحياة تردف المسرح الحقيقي... إن هذا العنوان ليضطلع بجميع قرائن المسرح التي اعتقدت بالعثور عليها منذ سنوات كثيرة : الميتافيزيقا، والطاعون، والقسوة... وإنما على الخشبة يعاد بناء وحدة الفكر والحركة والفعل» (4، ص 272 ـ 273).

ولِقَرَف آرْتُو من الكتابة غير المسرحية المعنى نفسُه. ليس ما يلهم هـذا القرف، كمـا في **فيدروس** [محاورة أفلاطون] هو حركة الجسم، والعلامة الحسية والذاكراتية والتنويمية الغريبة على كتابة الحقيقة في الروح * ، وإنما، بـالعكس، الكتـابـة بمـا هي موضع للحقيقـة القـابلـة للفهم، «آخَر» الجسم الحيّ، المثالية، والتكرار. ينتقد أفلاطون الكتابـة كجسـد. وآرْتُو ينتقـدهـا كامّحاء للجسد، وللحركة الحيّة التي لا تقوم إلا مرة واحدة. الكتابة هي بالذات فضاء وإمكان التّكرار بعامّة. لـذا «يجب الانتهـاء من هـذا التعلق الخرافي بـالنّصوص وبـالشعر المكتوب. إن الشعر المكتوب يتمتّع بقيمة مرّة واحدة، ولْنُمَزِّقْه بعد ذلك» (4، ص. 193 ـ 194).

بِعَرْضِنَـا على هـذا النّحو موضوعـات عـدم الوفـاء [لآرتو]، نفهم بسرعـة أنّ الوفـاء لـه لَهُوَ مستحيل. ليس هنـاك اليوم في العـالم مسرح يستجيب إلى رغبـة آرْتُو. ولن يمكن أن نستثني هنا محاولات آرْتُو نفسه. كان يعرف أفضل من سواه أن «نَحْو» مسرح القسوة، الذي كـان يقول إنه «يجب العثور عليه»، سيظلّ دائماً هو الحدّ غير القابل للبلوغ، حـدٌّ تمثيلٍ لا يكون تكراراً، حَدٌّ إعادة حَضْرَنَة لا تكون حاضراً مليئاً، ولا تحمل في ذاتها قرينها كأنه موتها، حدٌّ حـاضرٍ لا يُكَرِّر، أي حاضر خارج الزّمن، لا ـ حاضر. إن الحاضر لا يَهب نفسه كما هو، ولا يَتَمَظْهَر، ولا يتقدّم، ولا ينتج مشهدَ الزّمن أو زمن المشهد إلا باستقباله اختلافه الجوانيّ، وإلا في المستودع الدّاخلي لتكراره الأَصلي، في التّمثيل. أي في الدّيالكْتيك.

كان آرْتُو يعرف هذا جيّداً : «... ديالكتيك مُعَيَّن...» ذلك أننا إذا مـا فكّرنـا كمـا يلزم بأُفق الديالكتيك ـ خارج هيغليانية تعاقدية ـ فربما سنفهم أنـه الحركـة اللا محـدَّدة للتنـاهي، لوحدة الحياة والموت، للاختلاف، للتّكرار الأَصلي، أي لأَصل التراجيديا بمـا هي غيـاب لكل أصلٍ بسيط. بهذا المعنى، فالديالكتيك هو التراجيديـا والتـأكيـد الوحيـد الممكن ضـد الفكرة الفلسفية أو المسيحية للأَصل الخالص، ضد «عقلية البداية» : «ولكن عقليـة البـدايـة هي مـا لم يكفّ عن دفعي إلى القيام بحماقات، وأنـا لم أنتـهِ من الانفصـال عن عقليـة البـدايـة التي هي العقليـة المسيحيـة...» (أيلـول/ سبتمبر 1945). ليس التراجيـدي استحـالـة التّكرار وإنّمـا هـو ضرورته.

*) راجع بخصوص هذا التعبير، في هذا المؤلِّف نفسه، «نهايـة الكتـاب وبـدايـة الكتـاب»، وبخصوص تفضيل أفلاطون، ومن ورائـه الميتافيزيقا الغربية، للكلام المباشر و«الحيّ» على الكتابة، راجع، لجاك دريدا، **صيدليّـة إفلاطون**، يصـدر بترجمتنـا عن دار توبقال أيضاً. (المترجم).

كان آرْتُو يعرف أن مسرح القسوة لا يبدأ ولا ينتهي في صفاء الحضور البسيط، وإنما في التمثيل، في «الزمن الثاني للخلق»، في صراع القوى الذي لم يتمكن من أن يكون صراع أصلٍ بسيط. يمكن للقسوة أن تبدأ ممارسة نفسها فيه، ولكن عليها من ثمة أيضاً أن تسمح **بتناقصها** [تسمح بأن تكون أقل أصالة] **فالأصل** دائماً مبدوءٌ فيه. هذه هي كيمياء المسرح : «ربما، قبل أن نذهب أبعد، سَأَلَنَا سائل أن نحدّد ما نفهم بالمسرح الأنموذجي والبدائي. عبر هذا سندخل في صلب المشكل. إننا إذا ما طَرحنا في الواقع سؤال أصول وبواعث وجود المسرح (أو ضرورته الأولية)، فسنجد، من جهةٍ، وميتافيزيقيّاً، التّجسيدَ المادّي أو بالأحرى الإبراز لنوعٍ من الدراما الأساسية المَنطوية بصورة هي في آن واحد متعدّدة وفريدة، على المبادئ الأساسية لكل دراما، **موجَّهةً**، أي المبادئ، من قَبْلُ، **ومُجزَّأة**؛ ليس بما فيه الكفاية لفقدان طبيعتها كمبادئ، ولكن بما فيه الكفاية لأن تحتوي، بصورة جوهرية وحيوية، أي ملآى بالصَّعْقات، آفاقاً للصّراعات لا نهائية. أن نحلّل فلسفياً مثل هذه الدراما هو أمرّ متعذِّر، ولا يمكن [القيام به] إلا شعريّاً... وهذه الدراما الأساسية، نعرف نحن تماماً أنها قائمة، وهي قائمة على ضرورة شيء أكثر حذْقاً من الخلق نفسه، ويجب حقّاً تصوُّرها كنتيجة لإرادة واحدة ولا صراع فيها. يجب الاعتقاد بأن الدراما الأساسية، هذه التي كانت في أصل جميع الأسرار العظمى، تقترن بالزمن الثاني **للخلق**، زمن الصّعوبة والقرين، زمن المادة وتكثُّف الفكرة. يبدو تماماً أنه حيثما تسود البساطة والنسق، لا يمكن أن يقوم مسرح ولا دراما، وأن المسرح الحقيقي إنما يلد، كالشعر نفسه، ولكن بطرق مُغايرة، من فوضى تنظّم نفسها...» (4، ص. 60 ـ 1 ـ 2).

وإذن، فإن المسرح البدائي والقسوة يبدآن أيضاً بالتّكرار، ولكن إذا كانت فكرة مسرحٍ بلا تمثيل، فكرة المستحيل، لا تساعدنا في تنظيم الممارسة المسرحية، فهي ربما كانت تساعدنا في التفكير بأصلها، بما يسبق ولادتها، وبحدّها، في التفكير بالمسرح اليوم انطلاقاً من افتتاح أصله، وفي أفق موته. هكذا تسمح طاقة المسرح الغربي بتحديدها في إمكانها، الذي ليس بالشيء الاتّفاقي، والذي يمثّل لكامل تاريخ الغرب مركزاً مؤسِّساً ومكاناً مُبَنْيناً. غير أن التّكرار يخفي المركز واللّعب، وما جئنا على قوله عن إمكانه يجب أن يمنعنا من الكلام على الموت كأفق، وعلى الولادة **كانفتاحٍ** ماضٍ.

لقد وقف آرْتُو بأقرب ما يمكن من الحدّ : إمكان واستحالة المسرح المحض. لكي يكون الحضور حضوراً، وحضوراً في ذاته، فهو لابد أن يكون بدأ دائماً من قَبْلُ بالسّماح بتمثيله، وتعَرّض للتّناقص من قبل. إن التأكيد أو الإثبات نفسه عليه أن يسمح بتناقصه

وبتكراره. هذا يعني أن قتل الأب الذي يفتتح تـاريخ التمثيل وفضـاء التراجيـديـا، قتل الأب الـذي يريـد آرْتُو، عمومـاً، تكراره بـأقرب مـا يكون من أصلـه ولكن مرة واحـدة، هـذا القتـل لا نهاية له وهو يتكرّر دون انتهاء. إنه يبدأ بأن يتكرّر، يتناقَضُ في تعليقه الخـاص، ويترافق بتمثيله الخاص. وهذا ما يمّحي هو فيه ويؤكد القانون المخروق. يكفي لهـذا أن تكون هنـاك علامةٌ، أيْ تكرارٌ.

تحت هذه السّمة للحدّ، وفي حدود كونِه أرادَ إنقاذ صفاء حضورٍ لا اختلاف داخليـاً فيـه، ولا تكرار (أو ـ وهذا ما يعني، وبمفارقة، الشيء نفسـه ـ إنقـاذ صفـاء اختلافٍ محض)،[12] إنّمـا رغب آرْتُو أيضـاً بـاستحـالـة المسرح، وأراد أن يمحـو بنفسـه المشهـد، وألا يرى مرة أخرى مـا يحدث في موضع مأهول على الـدوام أو مسكون بـالأب، وخـاضع لتكرار القتل. أليس آرْتُو هو من يريد محو المشهد الأَصليّ عندمـا يكتب في **هنـا يهجع** : «أنـا، أنْتُونَـان آرْتُو، أنـا ابني/ وأبي، وأمي/ وأنا» ؟

أنْ يكون قد وقف بذلـك على تخم الإمكـان المسرحي، وأن يكون أرادَ في الأَوان ذاتـه إنتاج المشهد ومحوه، فهذا ما كانت له به المعرفة الأَكثر حدّة. كتب في كانون الأَول/ ديسمبر 1946 :

«والآن، سأقول لكم شيئاً ربما سيذهل الكثيرين
أنا عدوّ
المسرح.
وهذا ما كُنْتُه دائماً.
بقدر ما أُحِبّ المسرح،
أكون، لهذا السبب نفسه، عدوّه».

نلاحظ بعد هذا مباشرة أن ما لا يقدر على الإذعان له هو : المسرح بمـا هو تكرار، وأنّ ما لا يقدر على العدول عنه، هو : المسرح بما هو لا ـ تكرار :

«المسرح فيض عواطف،
نقلة مرعبة للقوى

12) إننا إذْ نريد إعادة إدخال شيء من النقاوة في مفهوم «الاختلاف، فـإنمـا نقوده إلى عـدم الاختلاف وإلى الحضور الملىء. هـذه الحركة حافلة بالنتائج لكل محاولة تعارض نزعة أنتي ـ هيغيلية (مضادة للهيغيلية) قـاعـديـة. يبـدو أن أحـداً لا يفلت منهـا إلا بالتفكير بـالاختلاف خـارج تحـديـد الوجود كحضور، وخـارج مقـابلـة الحضور والغيـاب وكل مـا تتحكّم بـه، وإلا بـالتفكير بالاختلاف كتلويثٍ أصليّ أي كاخـ(تـ)ـلاف في الاقتصاد المتناهي للهوية.

من الجسد
إلى الجسد
هذه النّقلة لا يمكن أن تحدث مرّتين.
لا شيء أكثر عقوقاً من نظام الباليين *
الذي يقوم، بَعْدَ تحقيق هذه النّقلة،
وبدل تحقيق نقلةٍ أُخرى،
يقوم بالرجوع إلى نظام من الانخطافات الخاصّة
ليحرم التصوير الكواكبيّ من الحركات المُكْتَسَبة».

المسرح كتكرار لما لا يتكرّر، المسرح كتكرار أصلي للاختلاف في صراع القوى، حيث «الشر هو القانون الثابت، وما هو طيّب هو جهدٌ وقسوة أو فظاظة مضافة إلى الأُخرى»، هذا هو الحد القاتل لقسوة تبدأ بتكرارها الخاص.

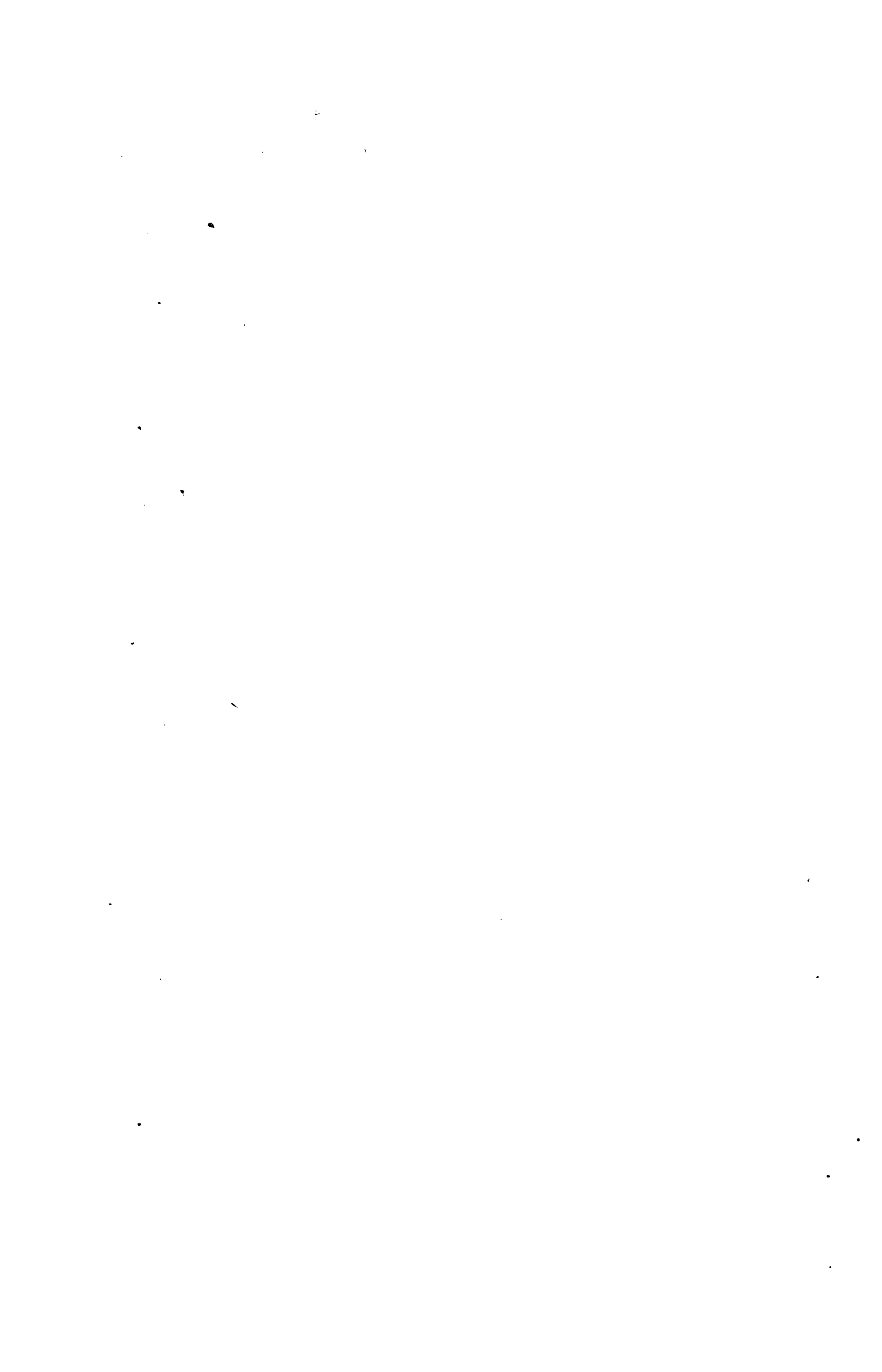
وإذن، فلأنّه بدأ دائماً من قبل، فالتمثيل لا يتمتّع بنهاية. ولكن يمكن التّفكير بحدٍّ ما لا يتمتّع بنهاية. الحَدّ هو التّخْم الحلقي الذي يتكرّر في داخله تكرار الاختلاف، بلا انتهاء. أي فضاء لَعِبه. هذه الحركة هي حركة العالم كلَعِب. «وبالنّسبة إلى المطلق، فالحياة نفسها لعبة» (ج.4 ص. 282). هذه اللعبة هي القسوة كوحدة للضّرورة والصّدفة. «إن الصّدفة هي اللا نهاية وليس الله» (**مُقَطّعات** Fragmentations). إن لعب الحياة هذا لَعِبٌ فنّان.[13]

وإذن، فالتّفكير بانغلاق التمثيل هو التّفكير بالقوة الفظّة للموت واللّعب، التي تُمكّن الحضورَ من أن يلد في ذاته، والتّلذّذ بذاته عبر التمثيل الذي يتملّص هو فيه خَلَلَ اخـ(تـ)ـلافه. التفكير بحدود التمثيل هو التفكير بالتراجيدي : لا كتمثيلٍ للمصير وإنما كمصيرٍ للتمثيل. ضرورته المجانية التي هي بلا غور.

وما يجعل **مُحَتّماً** على التمثيل، داخلَ حدوده، أن يتواصل.

*) راجع تعريفنا لـ«الباليّين» في حاشية سابقة (المترجم).

13) نيتشه مرّة أخرى. نعرف هذه النّصوص. هكذا يكتب مثلاً، في إثر هيراقليطس : «وهكذا فكالطفل والفنّان، تلعب النّار السرمدية، وتبني وتهدم ببراءة ـ وهذا اللعب هو لعب الدهر مع نفسه... يقذف الطفل الدمية أحياناً، ولكنه سرعان ما يستعيدها بنَزقٍ بريء. ولكنه ما إن يشرع بالبناء حتى يروح يبني ويُعَقِّد ويصوغ مهتدياً بقانون وتناسق داخليّ. وحده الإنسان الجماليّ يتمتع بهذه النظرة إلى العالم، وحده يتلقى من الفنان ومن انتصاب الأثر الفنيّ تجربة إشكالية التّعدّد من حيث أنها تقدر مع ذلك أن تحمل في ذاتها القانون والحق. تجربة الفنان من حيث أنه يتموقع أعلى من الأثر، وفيه، معاً، يتأمله ويشتغله؛ تجربة الضرورة واللعب، وصراع التناغم، من حيث أن عليها [أي هذه الأشياء كلها] أن تمتزج لينتج الأثر الفنيّ («الفلسفة في حقبة التراجيديا الإغريقية، **الأعمال الكاملة**، نشرة هانسر Werke, Hanser، جـ 3، ص 367 ـ 369).



نِهايَةُ الكِتَاب وَبِدَايَةُ الكِتَابَة

سُقْراط، هَذَا الذِي لاَ يَكْتبُ

نيتْشه

مهمـا فَكّرنـا تحت هـذا العنوان، فـإنّ **مشكل اللّغـة** أبـداً لم يُشكّلْ مشكِلاً كسواه. ومع هذا، فهو أبداً لم يَغْزُ. كما يَفْعَل اليومَ، وبِمَا هُو، أي كمشكِلٍ، الفضاءَ العالَمِيّ للأبحـاث الأكثر اختلافاً والخطابات الأكثر تبايُناً في مقصدها، وفي منهجها وإيـديولوجيتهـا. يشهـد على هـذا هبوط المفردة «لغة» نفسها، وكل مـا يبين في الرّصيـد المُعطى لهـا عن ارتخـاء للكلمـة، وعن غوايـةٍ للإغراء بـأزهـد التكـاليف، والاستسلام السّلبي للمـوضـة، وعن وعيٍ لـ «الطليعـة»، أي : الجهْل. إنّ **تضخّم العلامة** «لغة» هذا، هُوَ تضخُّم العلامة بالذّات، إنّـه التضخّم المطلق، التضخُّم بذاته. ومع هذا، فما يزال هذا التّضخّم يومئ لنـا من خلال وجْـهٍ لـه أو ظلّ : إنّ هـذه الأزمـة لَتمثّل عَرَضاً أيضاً. عَرَضٌ يُشِير، كأنّما رغماً عنـه، إلى أنّ حقبـةً تـاريخيـة ـ ميتـافيزيقيـة قـد باتَتْ مطالبة بأن تُحدّد، أخيراً، فضاءها الإشكاليّ كلّه كَلُغَة. وهي عليها أن تفعل ذلك لا فقط لأنّ كلّ ما كانت الرّغبة تريد انتزاعَه من لعبه اللّغـة يَلُوح مستعـاداً فيهـا، وإنّمـا كـذلـك لأنّ اللّغة بالذات تجِدُ نفسَها مهَدّدة في حياتها، ضائعةً، ومُبلْبَلَةً لكونهـا لم تَعُـدْ تعرف لهـا حـدوداً، ومُحالةً إلى تناهيها الخاصّ، وهذا في اللّحظة التي تبدو فيها حدُودُها آخـذةً في الامّحـاء، في اللّحظة التي لا تعود فيها اللغـة متطـامنـةً على مصيرهـا، مؤطّرةً، **ومحفوظـةً** بـالمـدلول غيرِ المُتَناهي الذي كان يبدُو وَهُو يفيض عنها أو يتجاوزها.

البرنامج

الحال، إنّه في حركةٍ بطيئة لا تكاد ضرورتها أنْ تبين، وجدَ كلُّ ما كان ينزع، منذ عشرين قرناً على الأقلّ، وينجح أخيراً في أن يتجمّع تحت تسمية اللغة، نقول وجدَ نفسه وهو يبدأ بالسّماح بترحيله أو على الأقلّ تلخيصهِ وحَصْرِه تحت تسمية «الكتابة». عبر ضرورةٍ لا نكاد نقدر أن نتبيّنها، يحدث كل شيء كما لو أنّ مفهوم الكتابة، وقد كفَّ عن الدّلالة على شكلٍ خاصٍّ، متفرّعٍ، وثانويّ، من أشكال اللّغة بعامّة (سواءً أفهمنا الأخيرةَ باعتبارها سرْداً أو تعبيراً، إدلالاً أو إنشاءً للمعنى أو الفكر، الخ...)، وقد كفَّ أيضاً عن الإدلال على قشرة خارجية أو قرينٍ مجرَّدٍ من القِوام لدالٍّ أكبر، **دَالٌّ لِلدَّال** * Signifiant du Signifiant، نقول إن مفهوم الكتابة هذا قد بدأ يتجاوز مدى اللغة ويفيض عنه. كما لو كانت الكتابة تنطوي على اللغة، بجميع معاني هذا الفعل**. لا لأنَّ مفردة «كتابة» لم تَعُدْ تدلّ على «دالٍّ للدّالّ»، وإنّما لأنّه قد بدأ يتّضح، تحتَ ضوءٍ غريبٍ، أنّ تعبير «دالّ الدّال» نفسه قد كفّ عن الإدلال على الازدواج العَرَضِيّ أو الثانوية المُنْحَطّة. بل، بالعكس، أصبحَ تعبير «دالّ الدّال» يَصِف حركة اللّغة نفسها بالذات : في أصلها بالتأكيد، ولكنّنا بَدَأْنا نَحْزُرُ أن أَصلاً تنال بِنْيَتُه هذا الاسم ـ «دالّ الدّال» ـ إنّما يتزحزح هو نفسه ويمّحي تلقائياً في حركةِ ولادتهِ نفسها. إن المدلول يعمل فيه، دائماً من قبل، باعتبارهِ دالاًّ. والثانوية [صِفَةَ ما هو ثانوي] التي كان يسود الاعتقاد بإمكان رصدها للكتابة، إنّما تمسّ كلَّ مدلولٍ بعامّة، وهي تمسّه دائماً من قبل، أي **بادئ ذي بدء**. ما من مدلول يفلت من لعبة الإحالات الدّالّة التي تقوم بتشكيل اللّغة ـ ربّما إلا ليسقط فيها من جديد. إن قيام الكتابة هو قيام اللّعب : وها أنَّ اللعب يعود إلى نفسه، ماحياً الحدّ الذي كان يُعْتَقَد بإمكان تنظيم حركة العلامات انطلاقاً منه، وجارّاً معَهُ جميع المدلولات المطمّنة، مُطَوِّحاً بجميع الأَماكن الحصينة، جميع ملاجئ «خارج اللعب» التي كانت تُشرف على حقل اللّغة أو تَحرسه. وهذا ممّا يعني، بكامل الدّقّة، تدمير مفهوم «العلامة» ومنطِقها كلّه. ولاشكّ أنّه لم يكن من قبيل الصّدفة أن هذا التجاوز أو الفيض يحدث في اللّحظة التي يمحو فيها امتداد مفهوم «اللغة» جميع حدوده. سنرى أن هذا التجاوز وهذا الامّحاء إنّما يتمتّعان بالمعنى نفسه، ويمثّلان ظاهرةً بذاتها. إن كل شيء يحدث كما لو أن التصوُّرَ الغربيَّ للّغة (في كلِّ ما

*) الإشارة هنا إلى الموقع المُعطى في التصور الغربيّ للكتابة، تحت هيمنة الأبجديّة الصوتية، للكلام أو اللغة المحكية باعتبارها اللغة بامتياز، والدالّ الأول. الكتابة لاتعود هنا إلا صورة ثانوية، مُساعِدة، أداة «عملية»، ودالّ لهذا الدالّ. راجع بهذا الصدد مدخل المترجم، ومادة «الغراماتولوجيا» لفرانسوا ڤال، في **المعجم الانسكلوبيدي لعلوم اللغة** مرجع سبق ذكره (المترجم).

**) يدل الفعل comprendre على معاني الاستيعاب والفَهْم والتَّضَمُّن واحتواء الشيء والانطواء عليه في آنٍ معاً (المترجم).

يجمعه، في ما وراء تعدّديته، وفي ما وراء المقابلة الضيّقة والإشكالية بين الكلام **parole** واللغة **langue**)، نقول كل ما يجمعه بصورة عامة بالإنتاج الصّواتي [إنتاج أصوات الكلمات] والألفاظيّ، وباللّسان والصّوت والأذن والنّبر والنّفَس والكلام، * نقول كما لو أن هذا التّصوّر يكشف اليوم عن كونه لا أكثرَ من قِناعٍ لكتابةٍ أُولى[1] هي أكثر جوهريّة من تلك التي كانت تُعتَبر، قَبْلَ هذا التّحوُّل الذي نتحدّث عنه، مُجَرَّدَ «مُلْحَقٍ بسيطٍ بالكلام» (رُوسُو). فلِمّا أن اللغة لم تمثّل أبداً مجرّد «مُلْحَقٍ»، أو أنّنا مدعوّون اليومَ، وعلى نحوٍ عاجلٍ، إلى أن نُقيم منطقاً جديداً لما يُدْعى بـ «المُلْحَق» (أو «الزيادة») **Supplément**، هذه الضرورة الماسّة هي التي ستوجّهنا فيما بعْدُ في قراءتنا لِرُوسُو.

ليست هذه التّنكّراتُ مصادفاتٍ تاريخيّة يمكن أن نُعلن إزاءها عن ارتياحنا أو أسفنا. كانت حركتها ضرورية تماماً. ضرورة لا يمكن أن تخضع لمحاكمة أمام أية هيئة. إن الامتياز المعقود [في تاريخ هذا التّصور الغربيّ للّغة]، نقول المعقود لـ «الصواتة» [**phoné** : وحدة صوت الكلمة] لا ينبع من اختيارٍ كان يمكن تفاديه. بل هو يستجيب إلى واحدة من لحظات **الاقتصاد** (لِنَقُل : اقتصاد «الحياة» أو «التاريخ» أو «الوجود» بما هو علاقة بالذات). إن هذا النّظام الذي نسمع فيه أنفسَنا ونحن نتحدّث، نظام **سماع ـ المرء ـ نفسَه ـ يَتَكلّم**** كان عليه، عبْرَ المادّة الصّواتية ـ التي تتقدم كدال غير براني، وغير دنيوي [بمعنى أنه لا علاقة له بالدّنيا أو العالم المحيط، وليس بالمعنى الرّوحاني للكلمة، كمقابل لـ «الديني»]، وبالنتيجة غير تجريبي ولا عَرَضي ـ نقول كان عليه أن يُهيمن على حقبة كاملة من تاريخ العالم، بل

*) الإشارة هنا إلى التمييز المشار إليه في الحاشية السابقة، المعطى في ميتافيزيقا الثقافة الغربية، للكلام على حساب الكتابة، لما يُعْتَقَد بهِ من ارتباطٍ للأوّل بالصوت (التعبير المباشر عن الروح) وبالنّفَس الذي يحيله إلى الصميميّة وإلى الوعي. راجع بهذا الصدد، إلى جانب الدراسة الحالية، **الصوت والظاهرة** لجاك دريدا، ومقدمّته الواسعة لترجمته لـ **أصل الهندسة** لهوسرل (صدر كلاهما في المنشورات الجامعية الفرنسية PUF). (المترجم).

1) إن الكلام هنا على كتابة أُولى لا يعني التأكيد على أولويّة زمنية قائمة في الواقع. هذا سِجال معروف : هل الكتابة، كما أكّد عليه ميتشنانينوف **Metchnaninov** ومار **Marr** ومن بعدهما لوكوتكا **Loukotka** «سابقة للغة الصواتية» ؟ (استنتاج تبنّته الطبعة الأُولى للموسوعة السوفياتية الكبرى، ثم نَقَضه ستالين). راجع، بِصَدد هذا السجال، ف. استرين : «اللغة والكتابة» :

V. Istrine, «Langue et écriture» in Linguistique, pp.35.60

كما وتَركّز هذا السجال حول أُطروحات فان غينكن **Van Ginneken** (راجع بِصدد مناقشة هذه الأُطروحات : ج.فيفرييه : «تاريخ الكتابة» (**J. Février, Histoire de l'écriture** payot, 1948-1959, p.5 sq). وسنُحاول في موضعٍ أبعد أن نرى لِمَ تدعو مفرداتُ مِثْلِ هذا السجال ومقدّماته إلى الارتياب.

) **le systéme du «s'entendre parler» : سماع ـ المرء ـ كلامه، أو سماعه ـ نفسه ـ فيما ـ يتكلم : يرينا دريدا في **الصوت والظاهرة** أن هوسرل كان يرى الحقيقة كامنة في الكلام الجوّانيّ أو المناجاة الذاتية، «الصوت المتوحّد للروح»، والذي يستطيع المرء أن يسمع فيه كلامه فيما ينطق به. في الدراسة الحالية يتتبع دريدا آثار هذه النظرة أو هذه الأولوية الميتافزيقية المعطاة للكلام باعتباره صوت الروح، في كامل التصوّر الغربي للكلام، وللّغة، وللكتابة (المترجم).

هو نفسه ما تمخّضَ عن فكرة العالم، فكرة أصل العـالم، انطلاقـاً من الاختلاف بين مـا هو في العالم وما ليس فيـه، بين الخـارج والـداخل، بين المثـاليـة* ومـا هُوَ سواهـا، بين الكونيّ وغير الكوني، بين المُتعالي والتّجريبي، الخ...[2]

بنجاحٍ متفـاوت، هشّ، ومؤقّت بِفِعْلِ جوهرهِ نفسـه، يبـدو أن هـذه الحركـة كـانت تجـد غايتها في الإبقاء على الكتابـة في حـدودِ وظيفـة ثـانويـة أو أَدَواتيـة : مجرّد ترجمـانٍ لكلامٍ مليء، وحاضرٍ بامتلاء (حاضر إزّاء ذاته، ومدلوله، وإزاء الآخر، شرْطِ موضوعة الحُضور بعامـة)، وتقنيةٍ موضوعةٍ في خدمة اللّغة **ونـاطقٍ بلسـانٍ** [أو حـاملٍ**]، ومُوَوّلٍ لكلام يفلت هو نفسـه من قبضة التأويل.

تقنية في خدمة اللّغة : إننا لا نرجع هنا إلى جوهر عامٍّ للتقنية، كمـا لو كـان مثل هـذا الجوهر العام مألوفاً لدينا من قَبْلُ، بحيث يُساعدنا على **فَهْم** التّصور الضّيق والمحدّد تـاريخيـاً للكتابة، نقول فَهْمه كمِثال. بل، بالعكس، نعتقد نحن بأنّ نمطاً معيّناً من الأسئلـة ينبع من (أو على الأقلّ «يختلـط» بِـ) أصلِ التقنيـة ومعنـاهـا. ولـذا، فـأبـداً لن يُوَضّح مفهوم التّقنيـة مفهومَ الكتابةِ بِبَساطة.

إن كل شيء يحدث كمـا لو أنّ مـا يُـدعى بـاللّغـة لم يكن في أصلـه، وفي غـايتـه، إلا لحظة، طريقة جوهرية ـ غير أنها محدّدة ـ ظاهرة، ملمح، أو ضرب من ضروب الكتـابـة. وهو لم ينجح في إنسائنا الكتابـة، **وبـالتـالي فَرْض المغـالطـة*****، إلا في مجرى مغـامرةٍ كهـذه المغامرة نفسها بالذات. مغامرة كانت إجمالاً، وإلى حدٍّ ما، قصيرة. وهي رُبّما كانت ممتزجـةً بهذا التاريخ الذي يجمع التقنية بالميتافيزيقا المتمركزة لوغوسيّاً، أو العقلانية التمركُز، منذ مـا يقرب من ثلاثـة آلاف سنـة. وربّمـا كـانت تقترب الآن ممّـا يشكّـل تعبَهـا وفقـدانهَـا **النَّفَس** بصريح التّعبير، أي، في سياقنا الحاليّ، الذي لا يشكّل بالطبع إلا مثـالاً بين سواه، تقترب من هذا الموت لحضارةِ الكِتَابِ الذي يكثُر الحديث عنه، والـذي يتجلّى، أوّلاً، عبر تكـاثرٍ مُـذْهلٍ للمكتبات. وعلى الرغم من جميع المظاهر، فإنّ هذا الموت للكِتّاب لا يُعلن (وهو يقوم بهـذا، بصورة من الصّور، منذ الأزل) نقول لا يُعلن إلاّ عن موت الكلام (كلام **يزْعَمُ** كونه مليئاً) وعن

*) المثالية هنا لا بالمعنى السّائد كمقابل للمادّية وإنّما بمعنى ارتباط الشيء بمثالٍ وفكرة أصيلة، الخ... (المترجم).

2) هذا مشكل نعالجه بأكثر مباشرة في **الصوت والظاهرة** (**La Voix et le phénomène (P.U.F. 1967)**.

**) يوظف الفيلسوف الـدلالـة الحرفيـة للتعبير : «porte-parole» (النـاطق بلسـان) المؤلّفـة من الفعل porter، «يحمل» و«الكـلام» «parole» من ينطق بلسانك هو حامل لكلامك (المترجم).

***) المغالطة المقصودة هي هذه التي قَضَتْ بثانوية الكتابة وطبيعتها الفرعية قياساً إلى الكلام (المترجم).

تحوّلٍ جديدٍ في تاريخ الكتابة، تحوّل في التاريخ بما هو كتابة. وهو يُعلن عن ذلك على مسافة قرون، وهذا هو المقياس الذي يجب أن نَحْسبَ به هنا، مع التحوُّط من إغفال نوعيّة مجرى تاريخي جدّ متنافر : إن التّسارع هو هنا من الشّدة، ومعناه النوعيّ من الأهمّية، بحيث أننا إنّما نَحْكُمُ على أنفسنا بالخطإ إذا ما نحن مَارَسْنَا القياس بِحَذَرٍ بموجب الإيقاعات الماضية. فمِمّا لا شك فيه أنّ «موت الكلام» إنّما يُمثّل هنا استعارة : قبل أن نتكلّم على اختفاء الكلام، ينبغي أن نُفَكّر بوضعيةٍ جديدة للكلام، وبخضوعهِ إلى بنية لن يعود هُو «أَرْخُونْتَهَا»*.

أنْ نؤكّد، كما نفعل هنا، على كون مفهوم الكتابة يتجاوز مفهوم اللغة وينطوي عليه في ثناياه، فهذا يفترض بالطبع تقديمَ تحديدٍ أو تعريف لكلٍّ من اللّغة والكتابة. وإذا نحن لم نحاول تبرير هذا التّعريف، فيسعني هذا أننا سننقاد إلى حركة «التّضخُّم» المُشار إليها أعلاه، والتي سيطرت على مفردة «الكتابة» أيضاً، وهي لم تفعل هذا عَرَضاً أو اتّفاقاً أبداً. ففي الواقع، نلاحظ، منذ فترة، هنا وهناك، ومن خلال حركةٍ وبواعثَ تبقى ضروريةً، وبِعُمْقٍ، ويمكن الإشارة إلى انحدارها أكثر ممّا إلى أصلها، نقول نلاحظ أن تسمية «لغة» كانت تُطْلَق على كل من الفعل والحركة والفكر والتفكير والوعي واللاّوعي والتجربة والعاطفة، الخ... وها نحن نواجه اليوم نزوعاً لإطلاق تسمية «كتابة» على هذه الأشياء جميعاً وسواها : لا لتسمية الحركات الجسمانية التي تستدعيها الكتابة الحُروفية أو التّصويرية أو الإيديوغرافية** فحسب، وإنما كذلك على كل ما يجعلها ممكنة، ومن ثَمّ، وفي ما وراء الجانب الدّال، على الجانب المدلول عليه نفسه. وعبْرَ هذا كلّه، فهي تُطْلَق على كل ما يدفع إلى خَطِّ شيء بعامّة، أكانَ حُرُوفياً أمْ لا، وحتّى إذا كان ما يُنْشَرُهُ هذا الخطّ في الفضاء غريباً على نظام الصّوت [البشري] : كأنْ يكون سينمائياً مثلاً، أو رَقْصِيّاً أو نحتيّاً، الخ... هكذا، سَنَقْدِرُ اليوم أن نتحدّث عن كتابة رياضية (من الرياضة)، وبثقةٍ أكبر عن كتابةٍ عسكرية أو سياسية، إذا ما نحن فكّرنا بالتّقنيات المتحكّمة، اليوم، بهذه الميادين، وهذا كلُّه لا لِوَصْفِ النّسق التدويني المرتبط بهذه الفعاليات ارتباطاً ثانوياً، فحَسْبُ، وإنّما كذلك محتوى هذه الفعاليات نفسها وجوهرها. بهذا المعنى أيضاً، يتحدّث عالم الأحياء (البيولوجي) عن كتابةٍ وعن برنامج عندما يريد الإشارة إلى السياقات الأكثر أولية للمعلومات الصّادرة عن خليّة حيّة. وأخيراً، فإنّ كامل الحقل الذي

*) «الأرخونت» l'archonte : هو والٍ أو حاكم أوّل في اليونان القديمة، وعن قصدٍ يستخدمه الفيلسوف بالطبع كمَجَازٍ في وضعية جديدة لا يكون الكلام «حاكمها» الأول (المترجم).

**) نسبة إلى «الإيديوغرام» وهو تمثيل الكلمات برسوم وصُوَر (المترجم).

يغطّيه **برنامج** السبرنطيقا*، وسواء أكـان متوفراً على حـدودٍ أسـاسيـة أم لا، يمكن أن يشكل حقلَ كتابة. وعلى افتراض أن نظريـة السبرنطيقـا ستتمكّن من أن تنبـذ خـارجـاً عنهـا جميع المفهومـات الميتـافيـزيقيـة ـ بمـا فيهـا مفهـومـات «الروح» و«الحيـاة» و«القيمـة» و«الخَيـار» و«الذاكرة» ـ التي كانت تخدم فيما مضى في إنشـاء المقـابلـة بين الإنسـان والآلـة،[3] فسيكون عليها مع ذلك، أي هذه النّظرية، أن تحتفظ، وحتى يفتضحَ انتماؤها التاريخي ـ الميتافيزيقي هي أيضاً، نقول تحتفظ بمفهوم الكتابـة والأثَر والوحـدة الكتـابيّـة والتـدوينيـة. وهكـذا، فـإنّ «الكِتْبة»** أو وحدة التدوين، le gramme ou le graphème، وقبل أن تُحدَّدَ باعتبارهـا إنسـانيـة (مع جميع الخصائص المميّزة التي كانت منسوبةً دائمـاً للإنسـان، وكـاملِ نسقِ الـدلالات التي تتبعهـا) أو غير إنسـانيـة، إنّمـا تشير هُنـا إلى العنصر. عنصر لا بســاطــةَ فيــه. العنصر، سـواء أفهمناه باعتبارِه الوَسَطَ أو الذّرة غير القـابلـة للاختزال، للتّركيبـة الأصلية بعـامّـة، ولمـا يجب الامتناع عن تحديـده داخل نَسَق المقـابلات الميتـافيزيقيـة، ومـا لاَ يجب بـالنتيجـة حتّى أن ندعوه بـ «التجربة» بعامة، بل حتّى أصل المعنى إجمالاً.

كانت هذه الوضعية مُعْلِنَة عن نفسها من قَبْلُ دائماً. فَلِمَ تُجبر اليومَ على الإقرار بها **كمـا هي، ومـا ـ بعـديّـاً** ؟ سؤال يستـدعي تحليـلاً لا نهـايـة لـه. لنحـدّد، ببسـاطـةٍ، بعضَ نقـاط الاستدلال للدخول إلى المقال المحدّد الذي هو هنا مقـالُنَـا. سَبَقَ أنْ ألمحنـا إلى الريـاضيـات **النظرية** : فكتابتها، سواء أفهمناها كتدوينٍ حسّيٍّ (والأخير يفترض من قَبْلُ هويّةً، وبالتـالي مثـاليّـةً معيّنـة لشكلـه، ممّـا يُحيل إلى مبـدإ عـابث التصوُّرَ المقبولَ على نحوٍ شـائـعٍ لـ«الـدال الحسّي»)، أو فهمناها كتركيبـةٍ مثـاليـة للمـدلولات، أو أثرٍ إجرائيّ يُقيم عنـد مستوى آخر، أو، بِعُمقٍ أكثر، كمرورٍ لهـذه الأشيـاء بعضهـا إلى البعض الآخر، نقول إن كتـابتهـا أبـداً لم ترتبـط بإنتاج صواتي. لا تُمثّل الرياضيات مجالاً مغلقاً فَحَسْبُ داخلَ الثقافات التي تُمـارس الكتـابـة المسمّاة بالصّوتيـة. ثم إنّ هـذا المجـال المغلق مشـارٌ إليـه لـدى جميع مؤرخي الكتـابـة : فَهُم يذكّرون، في آنٍ معاً، بنواقص الكتابة الأبجدية [القـائمـة على حروفٍ تشير إلى أصوات] التي بقيت لزمن طويل تُعامَل باعتبارها الكتابة الأكثر مُرُونَةً والأكثر قـابليـة للفهم»[4] أيضـاً. هـذا

*) cybernétique : علم التوجيه، الذي يعنى بتوجيه آلة لبلوغ هدف معيّن (المترجم).

3) معروفٌ أن ڤينر Wiener مثلاً، مع تخليه للسيمنطيقا عن المقابلة التي يجدها هُوَ جِدّ مبتـذلـة وجِدّ عموميـة بين الحيّ وغير ـ الحيّ، الخ... يُواصل استخدامَ تعبيراتٍ من نوع : «أجهزة الإحساس» و«الأجهزة المُوَجِّهة»، الخ، في نَعْتِ أجزاء الآلة.

**) («الغراما» وحدة الكتابة، كما تقول «الصواتة»، وحدة الصّوت اللّغوي / المترجم).

4) راجع، على سبيل التمثيل، «الكتابة وعلم نفس الشعوب» وقائع ملتقى (1963). ومن وجهة نظر أُخرى، راجع رومان يـاكوبسون، «دروسات في اللسنيات العامة» (ص 116 من الترجمة الفرنسية).

المجال المُغْلَق هو كذلك المَحلّ الذي تقوم فيه ممارسة اللغة العلمية، من الداخل، وعلى نحوٍ أكثر فأكثر عمقاً، نقول تقوم بإدانة مِثال الكتابة الصوتية وكلّ ميتافيزيقاه الضّمنية (**الميتافيزيقا** وكفى)، أي، على الأخصّ، الفكرة الفلسفية للإبستمة [المنظومة المعرفية لحقبة معيّنة]، وكذلك الفكرة الفلسفية لـ «التاريخ» المتضامنة معها تضامناً عميقاً بالرغم من الفصل أو المقابلة اللذين أحالاهُما أحدهما إلى الآخر في طورٍ معيّن من مسارهما المشترك. إن التاريخ والمعرفة، istoria وepistimé، كانا على الدوام محدَّدين (وليس انطلاقاً من مبحث الاشتقاقات اللغوية أو الفلسفة وحدهما)، كانعطافاتٍ هادفة إلى استعادة الحضور أو إعادة احتوائه.

ولكن، في ما هو أبعد من الرياضيات النّظرية، أصبح نموّ **الممارسات** الإعلامية ينشر، باتساعٍ، إمكانات «البلاغ» حتى النّقطة التي لا يعود فيها الأخير يمثل التّرجمة المكتوبة للّغة، أو ناقلاً لمدلول يمكن أن يظل متكلّماً أو منطوقاً بهِ في كلّيته. وهذا يتماشى أيضاً مع اتّساع مجال «الفونوغرافيا» (التقنيات التّسجيلية ـ الصوتية) وجميع الوسائل التي تمكّن من الحفاظ على اللّغة المتكلّمة ودفعها إلى العمل خارج نطاق الذات التي تتكلّم. وإن هذا النّمو، مُضافاً إلى تنامي إثنولوجيا الكتابة وتاريخها، إنّما يُعلمنا أن الكتابة الصّواتية التي هي الوَسَط [الذي تحققت فيه] مغامرة الغرب الميتافيزيقية والعلمية والتّقنية والاقتصادية الكبرى، تظلُّ، أي الكتابة الصّواتية، محدّدة في الفضاء والزمن، وهي تحدّد نفسها بنفسها في اللحظة المشخَّصة التي تفرض فيها قانونها على المجالات الثقافية الوحيدة التي كانت ما تزال تفلت منها. بَيْدَ أنّ هذا التضافر غير الاتّفاقي، بين كُلٍّ مِنَ السبرنطيقا والعلوم الإنسانية للكتابة، إنّما يُحيل إلى انقلابٍ أعمق.

الـدّالُّ والحَقِيقَةُ

ليست «العقلانية» (ولكن ربما وجَبَ هجران هذه المفردة للسّبب الذي سَيبين في نهاية هذه الجملة)، التي تُوَجّه الكتابة الموسّعة المدى والمجذَّرة على هذا النّحو، منبثقة من «لوغوس» [عقل أعلى ومرجعية متعالية للخطاب]، بل هي تدشّن تدمير جميع الدلالات التي تجد مصدرها في دلالة «اللوغوس»، لا بمعنى هدْمها، وإنّما بمعنى تفكيكها وتذويب رواسبها المتعاقبة. وفي المقام الأوّل منها دلالة **الحقيقة** vérité. إن جميع التّحديدات الميتافيزيقية للحقيقة، بما فيها ذلك الذي يذكّرنا به هايدغر، في ما وراء اللاّهوتانيّة الميتافيزيقية للوجود، هي بقدرٍ من المباشرة يكثر أو يقلّ، غير قابلة للفصل عن هيئة اللّوغوس أو، على الأقل، عن

عقل مُفَكَّرٍ به في انحِدارِ اللّوغوس، أيّاً كان المعنى الذي نفهمه به : بالمعنى ما قبل السّقراطي أو المعنى الفلسفيّ، بمعنى الفهم اللانهائي للّه، أو بالمعنى الأنثروبولوجي، بالمعنى السابق لهيغل أو المعنى ما بعد الهيغلي. الحال، أن العلاقة الأصلية والأساسية بـ «الصواتة» أبداً لم تُقْطَع. ستكون الإبانة عن هذا من السّهولة بمكان، وسنحاول نحن تشخيصه في ما يأتي. ومثلما تَمَّ تحديده بقدرٍ من الضّمنية يزيد أو يكثر، فإن جوهر «الصواتة» يكون هنا في جوارٍ مباشرٍ لذلك الجانب من «الفكر» باعتباره لوغوساً، الذي يرتبط بصِلَةٍ ما بـ «المعنى» ويُنتجه ويتلقّاه ويقوله و «يَلُمّه». فإذا كان أرسطو، مثلاً، يرى في الإرنانات المنبعثة من الصوت رموزاً لأحوال الرّوح، وفي الكلمات الكتوبة رموزاً للكلمات التي يبثّها الصّوت (**عن التأويل** 1, 16 à 3)، فذلك لأن الصّوت، هذا المُنتج **للرُّمُوز الأُولى**، يرتبط بقرابة أساسيةٍ ومباشرةٍ بالرّوح. إنّه، وهو المنتج للدّال الأول، لا يمثّل دالاً بسيطاً بين دوالٍّ أُخرى. إنه يدلّ على «حالة الرّوح» التي تعكس، بدورها، أو «تتَفكّر» الأشياء من خلال شَبَهٍ طبيعيّ. هكذا تكون بين الوجود والرّوح، بين الأشياء والعواطف، علاقة إدلال طبيعي أو ترجمة، وبين الرّوح واللوغوس علاقة ترميز تعاقديّ. والتعاقد **الأول**، الذي يتّصل مباشرةً بنظام الإدلال الطبيعيّ والكوني، يَنْتُج [بحسب هذا الاعتبار] على هيئة لغة متكلّمة، أما اللغة المكتوبة فتقوم بتثبيت تعاقداتٍ تُوحِّد بدورها تعاقداتٍ أُخرى.

> «مثلما لا تكون الكتابة واحدة لدى جميع البشر، فالكلمات المتكلّمة ليست نفسها، على حين تكون أحوال الروح التي تشكل هذه التعبيرات **علاماتها المباشرة**، هي نفسها لدى الجميع، مثلما تكون نفسها الأشياء التي تشكل هذه الأحوال صُوراً عنها» (16، أ. التأكيد على بعض الكلمات عائد إلى ج. دريدا).

إن عواطف الروح تعبّر [هنا] عن الأشياء بصورة طبيعية، وتشكل ضرباً من لغة كونية يمكنها، منذ هذه اللحظة، أن تمّحي من تلقاء نفسها، وسيكون هذا طور الشفافية. يقدر أرسطو أن يغلفه، أحياناً، بلا مخاطر.[5] وفي جميع الأحوال، فالصوت هُو على أقرب ما

5) هذا ما يكشف عنه بيير أوبَيْنك Pierre Aubenque («مشكلة الوجود لدى أرسطو» ,Le problème de l'être chez Aristote p.106) في تحليل ممتاز نستلهمه هنا، يلاحظ أوبينك أنه : «لَصحيحٌ أنّ أرسطو، في نصوص أُخرى، ينعت بالرمز علاقة اللغة بالأشياء : «لايمكن الإتيان في المناقشة بالأشياء نفسها، ولكن، بدل الأشياء، علينا أن نستخدم أسماءها كرموز». الوسيط، الذي تشكله الحالة النفسية، محذوفٌ هنا، أو، على الأقل، مُهْمَل. إلاّ أن هذا الحذْف مشروع، إذْ ما دامت الحالات النفسية (أو حالات الروح) تتصرّف كأشياء، فيمكن للأخيرة أن تحلّ محلّها مباشرة. بالمقابل، لا يمكن أن نضع الإسم محلّ الشيء وكفى» (ص 107 ـ 108).

يمكن من المدلول، سواءً أحدّدنا الأخير، على نحو صارمٍ، بكونه معنى «مفكّراً به أو معيشاً» أو، بقدرٍ من التّساهل أكثر، باعتباره شيئاً من الأشياء. ومن وجهة نظر هذا الذي يجمع بما لا فكاك فيه بين الصّوت والرّوح، أو بينه وبين فكرة المعنى المدلول عليه، بل حتّى بينه وبين الشيء (سواء أفَعَلْنا هذا بموجب الحركة الأرسطية التي وصفناها منذ وهلة، أو بِمُقْتَضَى الحركة القروسطيّة التي تحدّد «الشيء» باعتباره شيئاً مخلوقاً انطلاقاً من صورته المثالية **eidos**، أي انطلاقاً من معناه المفكّر به في اللوغوس أو الفهم اللا متناهي للّه)، نقول إنه، من وجهة النظر هذه، يكون كل دالٍّ، وفي المقام الأول الدالّ المكتوب، شيئاً متفرّعاً أو ثانوياً، وهو دائماً، تقنيٌّ وتمثيليّ. لا يتمتع بأيّ معنى مؤسِّس. هذه الفَرْعِية [صفة ما هو فرعيّ أو متفرّع] تقيم حتى في أصل مفهوم «الدال». إن مفهوم العلامة signe يستطيع دائماً التّمييز في داخله بين كلٍّ من «المدلول» و «الدال»، حتى إذا كان ذلك باعتبارهما، تقريباً، وكما عبّر عنه سوسير وجهَين لعملةٍ واحدة. أي أن هذا المفهوم للعلامة، يظل مقيماً في الانحدار (النسَبيّ) لهذه التمركزية اللوغوسية التي هي تَمَرْكُزٌ صواتيّ أيضاً : التجاوُر المطلق بين الصّوت والوجود، بين الصوت ومعنى الوجود، بين الصّوت ومثالية المعنى. ويكشف هيغل، على نحوٍ ممتازٍ، عن الامتياز المعقود للصّوت في [سياق] الأَمْثَلَة، أي إنتاج المفهوم وحضور الذات الفاعلة في ذاتها :

> «إن هذه الحركة المثالية، التي تبدو كما لو كانت الذاتية المحض، روح الجسْم المَرِنّ، وهي تتمَظْهَر فيها، إنما تتبيّنها الأُذن على الشاكلة النّظرية نفسها التي تتبيّن بها العينُ اللونَ أو الشّكل، فتتحوّل باطنية الشيء إلى باطنية الذات الفاعلة نفسها بالذات». (الإستطيقا، 3، 1، ص 16 من الترجمة الفرنسية). «... بالعكس، فإن الأُذن، بدون أن تلتفت تقريباً إلى الموجودات، تدرك نتيجة ذلك الاهتزاز الدّاخلي للجسم الذي من خلاله تَتَمظهر وتتكشّف لا الصّورة الماديّة وإنما مثاليّة أُولى نابعة من الرّوح» (ص 296).

إن ما هو مَقُولٌ عن الصوت بعامّة ينطبق بالأحرى على «الصواتة»، التي، عبرها، وبفضل نظامِ سماعٍ ـ المرء ـ كلامَهُ (هذا الجهاز غير القابل للفصل)، تتأثر الذات الفاعلة بنفسها وإلى نفسها ترجع داخل عنصر المثاليّة.

هكذا بَدأْنا نهجس أن التّمركز الصواتي يمتزج بالتحديد التاريخاني لمعنى الوجود بعامّة، بما هو «حضورّ»، مع جميع التحديدات المتباينة التي تنبع من هذه الصيغة العامة، والتي تنظم فيها، أي في الصيغة، نسَقَها وتسلسها التاريخاني (حضور الشيء أمام النَّظر بما هو شكلٌ مثالي **eidos**، حُضورٌ بما هو جوهر / ماهية / وجود **ousia**، وحضور زَمني بما هو دمغة أو أثَر **stigmè** للآن أو اللحظة **nun**، وحضور «الكوجيتو» في ذاته، والوعي، والذاتية، والحضور المتضافر للآخر وللأَنا والمابين ـ شخصية بما هي ظاهرة قَصْدية لـ «الإيغو» أو الذّات، الخ...). هذا يعني أن التّمركز اللوغوسي متعاضِدٌ مع تحديد وجود الكائن كَحُضور. وفي حدود كون مثل هذه التمركزية اللوغوسية غير غائبة تماماً عن فكر هايدغر، فهي ربّما كانت تُبقي عليه في هذا الطّور الوجودي ـ اللاهوتاني، في هذه الفلسفة للحضور، أي في (الـ) فلسفة وكفى. وربّما دلَّ هذا على أن أحداً لا يخرج [حقّاً] من الحقبة التي يرسم هو حدودها. إن حركات الانتماء أو عدَمه إلى الحقبة لهيَ أكثر حذْقاً، والأَوهام بهذا الصّدد أكثر سهولةً، من أن نتمكّن هنا من الحَسْم.

وإذَنْ، فإن حقبة «اللوغوس» تَحطّ من الكتابة، المنظور إليها باعتبارها وساطةً للوساطة وسقوطاً في برانية المعنى أو خارجيته. وربما كان يعود إلى هذه الحقبة التفريق بين المدلول والدّال، أو على الأَقلّ الانزياح الغريب الكامن في «توازِيهما» وبرّانية أحدهما على الآخر ـ مهما كانت ضآلتها. وهذه العائدية منظَّمة ومتراتِبة في تاريخ. يعود التفريق بين الدّال والمدلول ضِمْنياً وفي العُمق إلى الحقبة الكبرى التي يغطيها تاريخ الميتافيزيقا، وبصورة أكثر جَهْراً وبِتَمَفْصُلٍ أكثر منهجية، إلى الحقبة الأَقلّ امتداداً، حقبة [نِـزْعَتَيِ] الخلْق واللانهائية المسيحيّتين عندما سيطَرَتا على مصادر المفاهيميّة الإغريقية. هذه العائدية جوهرية وغير قابلة للتذويب. لا يمكن القبض على السّهولة [العَمَليّة] أو «الحقيقة العلمية» للمقابلة الرواقيّة، القروسطية فيما بعد، بين **signans** و **signatum** (الدال والمدلول) بدون استعادة جذورهما الميتافيزيقية ـ اللاهوتية أيضاً. ولا ينتمي إلى هذه الجذور التمييز وحده (الذي هو بحدّ ذاته كثير) بين المحسوس والمعقول، مع كل ما يستتبعه هذا أو يوجّهه، أي : (الـ) ميتافيزيقا بكاملها. هذا التمييز مقبول، إجمالاً، باعتباره قضية طبيعية من لَدُن علماء اللغة والسيميولوجيـ الأَكثر يقظة، أُولئك الذين يعتقدون بأن علمية أبحاثهم تبدأ حيثما تنتهي الميتافيزيقا. هكذا مثلاً :

«إنّ اللغة، مثلما ثَبَّتَه الفكر البنيوي الحديث على نحوٍ واضح، هي نَسْق من العلامات، وإنّ علْم اللّغة إنْ هو إلا جزء لا يتجزّأ من علم العلامات ـ السيميوتيكا (أو بتعبير «سوسير» السيميولوجيا). ولقد أبانَ التعريف القروسطيّ ـ «أليكويد ستات برو أليكو» (شيء يدلّ على شيء آخر) الذي قامت حقبتنا ببَعْثه، عن صلاحيته الدائمة وخصوبته. هكذا تتمثل الخصلة المميّزة لكل علامة، بعامّة، وللعلامة اللغوية بخاصّة، في طبيعتها المزدوجة : كل وحدة لغوية هي ثنائية القطبين، وتتضمن جانبين، أحدهما حسّي، والآخر معقول. فمن جهة هناك الـ **signans** (الدال لدى «سوسير») ومن جهة ثانية هناك **signatum** (المدلول)... هذان العنصران المؤلفان للعلامة اللُّغوية (أو العلامة بعامة) يفترض أحدهما بالضرورة الآخر ويستدعيه».(6)

غير أن هذه الجذور الميتافيزيقية ـ اللاهوتية تستند إلى رواسب أُخرى كثيرة، مخفيّة. فَصَحيحٌ أنّ «عِلم» السيميولوجيا، وبصورةٍ أكثر حصريّة «علم اللغة»، لا يمكنه أن يأخذ بالتفريق بين الدّال والمدلول ـ فكرة العلامة بالذات ـ من دون الأَخْذ بالتفريق بين المحسوس والمعقول، إلا أنه لا يستطيع أن يفعل ذلك أيضاً بدون التّمسُّك في الوقت ذاته، وعلى نحو أكثر عمقاً وضِمْنية، بالرّجوع إلى مدلول قادر على «الحدوث» في معقوليته قبل «سقوطه» وقبل كل «طرْد» ممكن له إلى برّانية «الأرضي» المَحسوس. إنه، بما هو وجه للمعقولية أو المفهومية الخالصة، إنما يحيل إلى لوغوس مطلق هو متَّحِد به مباشرة. هذا اللّوغوس المطلق كان في اللاهوت القروسطي ذاتيّةً خلاّقة غير متناهية : يظل الوجه المعقول للعلامة مُداراً ناحية الكلمة والوجه الإلهيين.

لا يتعلّق الأمر طبعاً بـ «رفض» هذه المصطلحات والمفهومات : إنها ضرورية، ولا شيء بالنّسبة إلينا، اليومَ على الأقلّ، قابل لأن نفكّر به من دونها. يتعلّق الأمر أوّلاً بالكشف عن التّكافل المنهجي والتّاريخي بين مفهوماتٍ وحركاتٍ للفكر يسود الاعتقاد غالباً بإمكان

6) رومان ياكوبسون، **دراسات في علم اللغة العام**، ص 162 من الترجمة الفرنسية. راجع، بخصوص هذا المشكل، وتراث مفهوم العلامة، وأصالة إضافة سوسير داخل تواصليّة هذا التراث : ي. اورتيغ»، الخطاب والرمز

E. Ortigues, **Le discours et le symbole**, p. 54. sq

الفصل بينهـا بِبَراءة. إن العلامـة والألُوهيـة ليتمتعـان بِنَفْس مكـان الـولادة وَزَمنهـا. إنّ حقْبَـة «العلامـة» هي، جوهريّـاً، لا هـوتـانيّـة. وهي ربّمـا لن تُخْتَتَم أَبـداً. ومـع هـذا، فـإنّ حـدودهـا التاريخية مرسومة.

لا ينبغي أن نتخلّى عن هـذه المفهومـات، سيّمـا وأنّهـا لا غنى عنهـا اليومَ لِرَجِّ الميراث الذي تشكّل هي جزءاً منه. داخل «حدّ» هذه الحقبة، وبحركة مائلة *، حركةٍ دائمةِ المُجَازَفـة، ومُغـامِرة دون انقطـاعٍ بـالسّقوط أسفـلَ الهيكـل الـذي تحـاول هي تفكيكَـه، علينـا أن نُحيـط المفهومات الحرجة أو المستدعية للنّقد بخطابٍ حَذِرٍ ودقيق، وأن نحدّد شروطَ ووَسَـطَ وحـدودَ نَجاعتِها، وأن نُثْبت، بصرامة، عائديتها إلى الآلة التي تمكّن هي من تفكيكها، وفي الأوان ذاته الشّرخ الـذي يسمح بـأن نلمحَ من خلالـهِ ذلـك الوَهْج غير القـابل بَعْـدُ للتّسميـة، وَهْج مـا وراء «الحـدّ». وإن مفهـوم «العـلامـة» لهـوَ، هنـا، أُنمـوذجيّ. سَبَـقَ أن جِئنَـا على تحـديـد انتمـائـه الميتافيزيقي. ولكنّنا نعلم أن «ثيميّة» ** العلامة تمثل، منذ مـا يقرب من قرنٍ، عملَ احتضـارِ تراثٍ كان يزعم انتشالَ المعنى والحقيقـة والحضور والوجود، الخ...، من حَركـة الـدلالـة. وإذْ نضعُ، كما نفعل الآن، الاختلاف بين المـدلول والـدّال أو فكرة «العلامـة» نفسهـا بعـامـة، تحت طائلة الشّك، فإنّنا يظل علينا أن نحدّد على الفور أن الأَمر لا يتعلّق بالقيام بذلك انطلاقاً من هيأة *** للحقيقة الحاضرة، السّابقة أو البرّانية أو المتفوّقة، بالقياس إلى العلامة، أو انطلاقـاً من مكان الاختلاف الممحوّ. بل بـالعكس تمـامـاً. إن قلَقنـا يـذهب نحوَ كلّ مـا يظلّ، في مفهوم العلامة، الـذي أَبـداً لم يُوجَـدْ أو يعمل خـارج تـاريخ الفلسفـة (فلسفـة الحضور) ـ تقول يظل محـدّداً على نحو منظَّم وَنَسَبيّ [من شجرة الأَنسـاب] بهـذا التـاريخ. من هنـا، بـالـذات، يظـلّ مفهومِ التّفكيك، وخصوصاً عَمَله، وأُسلوبه، معرّضين بطبيعتهما إلى إساءة الفهم وإلى الإنكار.

إن برّانية الدالّ هي برّانية الكتابة بعـامّـة، وسنحـاول في موضعٍ أبعـد أن نكشفَ عن أنّـه ليس ثمّة من «علامة» لغوية قبل الكتابة. بدونِ هـذه البرّانيـة، تتـداعى فكرة «العلامـة» نفسهـا بالذات. ولما كان عالمُنا ولغتُنا نفسهما سيَنْهاران معها، ولما كانت بداهتها وقيمتها تحتفظـان، عند نقطةٍ فرعيةٍ معيّنة، بمكانةٍ عصيَّة على التدمير، فسيكون ثمّة بعض الحماقـة في الاستنتـاج من عائديتها إلى حقبة محدَّدة أنه «يجب الانتقـال إلى شيء آخر» والتّخلص من «العلامـة»، من هذه المفردة ومن هذا المفهوم. لإدراك الحركـة التي نرسمهـا هنـا الإدراكَ اللازمَ علينـا أَن نفهم

*) [غير مباشرة أو غير جَبْهيَّة].

**) [مجموع موضوعات وشَبَكات].

***) [بالمعنى القضائي للكلمة].

بصورة جديدة تعبيرات «حقبة» و «حدود حقبة» و «انحدار تاريخيّ» وكذلك، وفي المقام الأول، انتشالها من كل نزْعة نِسْبيّة.

هكذا نرى داخل هذه الحقبة إلى القراءة والكتابة، وإنتاج أو تأويل العلامات، والنّص بعامة، بما هو نسيج من العلامات، وهي تسمح بحَصْرِهَا في الثّانوية. إنّها مسبوقة بحقيقةٍ ومعنى مؤسَّسين من قَبْلُ على «يَدِ» عنصرِ اللّوغوس ومن خلاله. وحتّى عندما يكون الشّيء أو الـ «مرجع» مجرَّداً من علاقة مباشرة بلوغوسِ إلهٍ فاطر، حيث بَدَأَ هذا الشيء بالتّحول إلى معنى منطوق / مفكَّر بِهِ، فإن المدلول يتمتّع في جميع الأحوال بعلاقة مباشرة باللّوغوس بعامّة (متناهياً كان أم غيرَ مُتناهٍ)، وبعلاقة متوسِّطة (غير مباشرة) مع الدّال أي مع برّانية الكتابة. وعندما يكون الأمر على نحوٍ آخر، فلأنّ وساطة مجازيّة قد تسلّلت إلى العلاقة وتَصنَّعَتِ المُباشرة : كتابة الحقيقة في الرّوح، التي تُوضَع في محاورة **فيدروس** (لأفلاطون) (278 أ) بمقابل الكتابة السّيئة (بمقابل الكتابة بمعناها «الصّريح» والسّائد وبمقابل الكتابة «المحسوسة»، الكتابة في «المجال»). وكذلك في كتاب الطبيعة، وكتابة اللّه، في العصر الوسيط بخاصّة. إن كل ما يعمل **كاستعارة** في الخطابات إنّما يؤكد امتياز اللّوغوس ويَدْعم المعنى «الصريح» المُعطى حينئذٍ للكتابة : علامة تدلّ على دالّ يدلّ بدوره على حقيقةٍ أزلية، مفكَّرٍ بها أزلياً، ومقولة في جوار لوغوسٍ حاضر. وتكون المفارقة التي يجب أن نفطن إليها حينئذ هي التّالية : إن الكتابة الطبيعية، والكونية، الكتابة القابلة للفهم وغير الزمنية، إنّما هي مسمّاة هكذا على سبيل المجاز. أمّا الكتابة المحسوسة، المتناهية...، الخ فمُحدَّدة ككتابة بصريح التعبير : وهنا تكون مفكَّراً بها ضمن الثقافة والتقنية والحيلة artifice : إجراء بَشري، حيلة وجودٍ متجسّد عَرَضاً، أو مخلوقٍ مُتَنَاه. وبالطبع، فهذه الاستعارة تظل مُلْغِزة الطبيعة وتُحيل إلى معنى «صريح» للكتابة كاستعارة أُولى. وما يزال هذا المعنى «الصريح» غير مفكّر بهِ من قبل القائلين بهذا الخطاب. وإذن، فلن يتعلّق الأمر بقلب كلٍّ من المعنى «الصريح» والمجازيّ، وإنما بتحديد المعنى «الصريح» للكتابة باعتبارها المجازيّة* بالذات.

في «رمزية الكتاب» Le symbolisme du livre هذا الفصل الشّيق من **الأدب الأوروبي والعصر الوسيط اللاتيني**** يصف ي.ر. كورتيوس E.R. Curtius مع وفرة من الأمثلة، التّطور الذي يقود من فيدُروس إلى كَالْدِرُون Calderon حتى يبدو وكأنّه «يقلب الوضعية» (ص 372 من التّرجمة الفرنسية)، وذلك من خلال «الاعتبار الجديد الذي أصبح يتمتع به

*) [صفة ما هو مجازي].

**) La littérature europeenne et le Moyen-Age latin .

الكتاب» (ص 374). مع هـذا، فيبـدو أن هـذا التّعـديل، مهمـا كـانت أهمّيتـه في الواقع، إنّمـا يتخفّى على استمرارية جوهرية. فمثلما هو الأمر بالنّسبة إلى كتابة الحقيقة في الرّوح لدى أفلاطون يظل العصر الوسيط يعترف بالجدارة لكتابة مفهومة بـالمعنى المجـازي، أي ككتـابةٍ طبيعية، أزليّة وكونية، ونسْقٍ للحقيقة المدلول عليها. وكما في **فيـدروس** أيضـاً، فـإن كتـابة «منحطّة» تظل توضع بمقابلها. يلزم وضع تاريخ هذه الاستعـارة، التي ترسم دائمـاً مُقَـابَلَةً بين الكتابة الإلهية أو الطّبيعية وبين الخطّ الإنساني المُجْهد، المُتَناهي والمصطنع. وسيتعيّن التأشير بدقّة على المراحل المُعَلّمـة بنقـاط الاستـدلال أو الصُّوى التي نُراكِمهـا هنـا، ومتـابعـة موضوع كتـاب اللّـه (طبيعـة، أو قـانون، بل، في الحقيقـة، قـانون طبيعيّ) عبْرَ جميع التّعـديلات التي طَرَأَتْ عليه :

الحَبَر أَلِيتْسِير Rabbi Eliezer : «لـو أن جميـع البحـار كـانت من حِبْرٍ، وجميع البِرَكِ مزروعةً باليَراعات، ولو أن السماء والأرض كانَتا رقـاقـاً، ولو كان جميع البشر يمـارسون فنّ الكتـابـة، فـإنّهم لن يستنفـدوا **التوراة** التي تعلَّمْتُها أنا. أما **التوراة** نفسهـا فلن تَنْقُصَ إلا بقـدرِ مـا يحملُ لِحـاظُ ريشةٍ غُمِسَتْ في البَحْر».[7]

غَاليله Galilée : «الطبيعة مكتوبة في لغة رياضيات».

دِيكَارْت Descartes : «لدى قراءة كتاب العالم، الكبير...».

كْلِيَانْت Cléanthe : (باسم الـديـانـة الطبيعيـة في «محـاورات» هيوم Hume) : «إن هـذا الكتـاب الـذي هـو الطبيعــة لَينطـوي على لغْـزٍ عظيمٍ، متعذّر على الحلّ أكثرَ من أيّ خطابٍ أو تفكير مفهوم...»

بُـونِيــه Bonnet : «يبــدو لي أكثر فلسفيــةً أن نفترض أنّ الأرض كتابٌ وَهَبَهُ الكيانُ الأسمى لعقول أرفعَ منّا كي تقرأه، وتدرس فيـه، بتعمّقٍ، الملامحَ المتعدّدة واللامتناهية التّنوّع، لحكمتهِ الرّائعة».

غ.هـ. **فُون شُوبِيرْت** G.H. Von Schubert : «هـذه اللغـة المكـوّنـة من صُوَرٍ وطلاسِمَ، التي تستخدمها الحكمة العَليّة في جميع تجلّياتهـا للبشر، والتي نجدها في لغةَ الشّعر الشّديدة القرب إليها، أقول هذه اللّغة التي تبدو، في شرطنا الحاليّ، أَقرَبَ إلى التّعبير المجازيّ للأحلام ممّا إلى نَثْر اليقظة،

7) يذكره إيمانويل ليفيناس في «الحريّة الصعبة» : E. Levinas, in **Difficile liberté**, p.44

يمكن أن نتساءل إذا لم تكن هي اللغة الحقّة للمنطقة العليّة. وإذا لم نكنْ، نحن الذين نحسب أننا يَقِظُون، نَغُطّ في الواقع في نوم ألْفيّ، أو على الأقلّ في صدى تلك الأحلام التي لا نُمسك فيها من لغة اللّه إلا ببعض كلماتٍ معزولةٍ، ومُبْهَمَة، كما يتلقّى النائم خطاباتِ مُحيطه».

يَاسْبِرْز Jaspers «العالم مخطوطةٌ لعالمٍ آخر لا تنفذُ إليها قراءةٌ كونيّة، ولا يفكّ رموزها إلا الوجود».

يجب خصوصاً أن نتفادى إغفال الاختلافات العميقة التي تطبع هذه المعالجات لاستعارة بذاتها. إنّ القَطْع الأكثر حسْماً، في تاريخ هذه المُعَالَجة، يظهر في اللّحظة التي يتأسس فيها، بالتّزامن مع علم الطبيعة، تحديدُ الحضور المطلق بما هو حضور في الذات، وذاتيّة. إنها لحظة عقلانيات القرن السّابع عشر الكبرى. ومنذ هذه اللحظة ستتخّذ إدانة الكتابة، المنحطّة والمُتَنَاهية، شكلاً آخر، هذا الذي ما نزال نَعيشه : فَعَدَمُ الحضور في الذّات هُو ما يتعرّض هنا للإدانة. وهكذا تبدأ بالاتّضاح أُنموذجية اللحظة «الرُّوسَويّة»، التي سنعالجها فيما بعد. إن روسو يكرّر الحركة الأفلاطونية برجوعِه إلى أُنموذج آخر للحضور : الحضور في الذّات داخل الشّعور، داخل «الكوجيتو» الحسّي الذي يحمل في الوقت نفسه القانونَ الإلهي مخطوطاً فيه. فمن جهةٍ، نرى إلى الكتابة **التمثيلية**، المنحطّة والثانوية والمُؤَسَّسَة*، الكتابة بالمعنى الصّريح والحصريّ للكلمة وهي تُدان في **مقالة حول أصل اللغات**** (فهي «تُميتُ» الكلام وإن من «يحكم على العبقرية» من خلال الكتب لهو كَمِثْلِ من «يريد رسم إنسانٍ انطلاقاً من جُثّته» الخ...). إن الكتابة، بالمعنى الشائع، هي هنا كمثل حبرٍ على ورق [أو «نص ميّت» بالمعنى الحرفيّ الذي يوظّفه الفيلسوف للتّعبير الفرنسي lettre morte]) : إنها حاملة للموت. وهي تستنزف الحياة. ومن جهة ثانية، وفي الوجه الآخر من الأُطروحة نفسها، نرى إلى الكتابة بمعناها المجازيّ، الكتابة الطبيعية، الإلهية والحيّة، وهي تكون موضعَ تمجيد : إنّها تعادل في جَدارتها أصل القيمة وصوت الوعي بما هو قانون إلهي، والقلب والشّعور، الخ...

«إن الكتاب المقدّس لأسْمَى من جميع الكتب... ولكنّه يبقى كتاباً... إن علينا ألاّ نبحث عن شريعة اللّه في بِضْعِ صحائف منثورة وإنّما في قلب الإنسان، حيث طابَ ليدِهِ أن تكتبها». (**رسالة إلى فيرن** Lettre à Vernes).

*) [بدل أن تكون هي من يؤسّس].

**) Essai sur l'origine des langues

«لو لم يكن القانون الطبيعي مكتوباً إلا في العقل البشري، لمَا كان سَيقـدرُ على توجيه أغلبِ أفعالنا. ولكنّه ما يزال منْقوشاً في قلب الإنسـان، بحروف تتعذّر على المَحْو... وهي إنّما تصرخ به من هنـاك [من القلب]»... (**حـالـة الحرب** L'état de guerre).

أي أن الكتابة الطبيعية موصولة مباشرةً بالصّوت وبالنّفَس. ليست طبيعتها غراماتولوجيـة (متعلّقة بالكتابـة)، بل هي بنويمـاتولوجيـة (متعلّقـة بـالروح والنَّفَس الإلهي). إنهـا شعـائريـة، وبـأقرب مـا يمكن من الصّوت المقـدّس الـداخلي، صوت «الإعـلان الإيمـاني»، الصـوت الـذي يسمعه المرء عندما يفيء إلى ذاته : حضور مليء وحقيقيّ للكلام الإلهي المُوجَّـه إلى شعورنـا الجوّاني :

«كلّما توغّلتُ في ذاتي، واستَشَرْتُ نفسيَ، قرأْتُ هـذه الكلمـات المخطوطـة في روحي : كنْ عادلاً تَكُنْ سعيداً... إنّني لا أستمدّ هذه القواعد المبـدئيـة من فلسفة رفيعةٍ ما، وإنّما أعثر عليها في صميمِ قلبي، حيث نقَشتْها الطبيعة بحروفٍ لا تمحى».

سيكون هناك الكثير ممـا يمكن قولُـه حول حقيقـة أن الوحـدة الولاديـة [الأَصليّـة] بين الصوت والكتابة هي وحـدة تقـادُميّـة. إن الكلام الأَصلي كتـابـة لأَنّـه قـانون. قـانون طبيعيّ. والكلام البادئ مسموعٌ في صميم الحضور في الذّات كصوتٍ للآخر وكإيعاز.

هناك، إذن، كتابة حسَنة وأُخرى سيّئة : الكتـابـة الحَسَنـة والطبيعيـة، الخـطّ الإلهي في القلب والرّوح، والكتابة الفاحشة، المصطنَعة، التّقنية والمنفيّـة في برّانيـة الجسـد. تعـديل، من الـداخل تمـامـاً، للرّسم الأَفلاطوني : كتـابـة للرّوح، وأُخرى للجسـد؛ كتـابـة للبـاطن، وثـانيـة للخارج؛ كتابة للوعي، وسواها للأَهواء، مثلما هنـاك صوتٌ للرّوح وصوتٌ للجسـد : «الوعي هو صوت الرّوح والأَهواء هي صوت الجسـد» (**الإعلان الإيمـانيّ** Profession de foi). ولمّـا كـان «صوت الطبيعة»، «صوت الطبيعة، المقدّس»، يمتزج بالكتابة والتّقادُم الإلهيّين، فيجب الالتفات إليه دُونَ انتهاءٍ، ومحادَثتُه، والتّحاورُ بين علاماته، والتّخاطب والتّجاوب في ثنايا صَفَحَاتِه :

«لكأَنَّ الطبيعة تنشر أمام أنظارنا بهاءها كلَّه، لتهديَ نصّه لمُحاوَراتنـا..» «ثم رُحتُ وأَغلقتُ الكُتُب كلَّها. واحدٌ منهـا مفتوحٌ لجميع الأَبصـار؛ إنّـه كتـاب الطبيعة. في هذا الكتاب السّامي والعظيم أَتَعَلّم خدمةَ مؤلِّفه وعبادَته».

هكذا كانت الكتابة **محتواة** دائماً ومضمومة. محتواة باعتبارها الشيء بالذات الواجب أن يُحْتَوى : داخل طبيعة أو قانون طبيعيّ، موضوعاً كان أم غير موضوعٍ، إلا أنه مفكَّر به، أوّلاً، ضِمْنَ حضورٍ أَزَلِيّ. محتواة، إذَنْ، في كلّية، ومحتواة في مجلّد أو كتاب. إن فكرة الكتاب هي فكرةُ كلّيةٍ للدّال، متناهية أو غير متناهية : هذه الكلّية للدّالّ لا يمكن أن تكون ما هيَ، أي كلية، إلا إذا كانت مسبوقةً بكلّية مؤسسة للمدلول عليه، تسهر على كتابتها وعلى علاماتها، وتكون مستقلّة عنها في مثاليّتها. إن فكرة الكتاب، التي تُحيل دائماً إلى كلّية طبيعية، لهي غريبة، بعُمْقٍ، على معنى الكتابة. إنّها، أي فكرة الكتاب، الحماية الأنسكلوبيدية للاّهوت والتّمرْكُز اللوغوسيّ من اقتحام الكتابة وطاقتها الإيجازية، وكذلك، وكما سنشخّصه في مكانٍ أبعد، من الاختلاف بعامّة. وإذا ما أردنا التمييز بين النّصّ والكتاب، فسنقول إن تدمير الكتاب، مثلما يُعْلَن اليوم عنه في جميع الميادين، إنّما يكشف عن سطح النّص. هذا العنف الضروريّ هو إجابة على عُنْفٍ لم يكنْ أقلّ ضرورة.

الوُجُود المَكْتُوب

هذا يعني أن البديهيّة المُطَمِّنة التي كان على التّراث الغربيّ أن ينتظِمَ فيها، والتي عليه أن يعيش منها أكثرَ بَعْد، هي التّالية : إن نظام المدلول لا يكون أبداً معاصراً لنظام الدّالّ، بل هو في أفضل الأحوال نقيضُه أو مُوازِيه، المنزاح عنه بِحذقٍ للزّمن الكافي لنَفَسٍ. وتشكّل العلامة هنا وحدةَ اختلافٍ، ما دام المدلول (معنى كان أو شيئاً، «نُؤَيْماً»* أو واقعاً) ليس في ذاته دالاًّ ولا أثراً : ليسَ، بأيّة حالٍ، مؤسَّساً في معناه بالارتباط مع الأثر المُمكن. إن جوهر شكل المدلول هو الحضور، وامتياز مُجاوَرَته للُّوغوس بما هو «صواتة» إنّما هو امتيازُ حضور. إجابة لا مفرَّ منها ما إن نطرح سؤال : «ما العَلاَمَة ؟»، أي ما إن نُخضع «العلامة» إلى سؤال الجوهر، سؤال الـ «ما أنت ؟». لا يمكن أن يُحدَّد جوهر شكل الدّالة إلا انطلاقاً من الحضور. لا يمكن القفز على هذه الإجابة أو تجاوزها إلاّ إذا قُمْنَا بشجب صيغة السّؤال نفسها، وبدأنا بالتفكير بأن العلامة هي ذلك الشيء غير المسمّى بوضوح، والوحيد الذي يفلت[8] من السؤال المؤسِّس للفلسفة : «ما هو...؟».

*) النؤيم Noème : هو في المعجم الإدراكي الظاهراتي لهوسرل «ما نفكر به»، أما فعل التفكير نفسه فهو Noèse (من اليونانية «نويييس» (المترجم).

8) هذه موضوعة نحاول التوسّع في معالجتها في موضع آخر. (**الصوت والظاهرة**).

هنا، وبتجذيره مفهومات «التّـأويل» interprétation و «المنظور» perspective و «التقييم» évaluation و«الاختلاف» différence، وجميع المـوتيفـات أو المـوضـوعـات «التّجريبيـة» أو غير الفلسفية التي لم تكفّ، طوال تاريخ الغرب، عن تأريقِ الفلسفة، ولم تتمتّع إلاّ بالضّعف، الـذي كان تفاديه من جهة أخرى متعذّراً، ضعف الانوجاد في الحقل الفلسفي؛ نقول بتجذيره إيّـاهـا، ربّما ساهَم نيتشَه، وبعيداً عن البقاء **ببساطةٍ** (إلى جانب هيغل، ومثلما يزعم هـايـدغر)، نقول البقاء **داخل** الفلسفة، ربّما ساهَمَ في تحرير الدّالّ من تبعيّته أو وضعيّته المتفرّعة بالقياس إلى «اللّوغوس» أو المفهوم المرتبـط بـه، مفهوم الحقيقـة أو المـدلول الأول، أيّـاً كـان المعنى الـذي نمنحه له. إنّ القراءة، وبالنتيجة الكتابة، هُما في نظر نيتشه عمليتـان «أصليّتـان»[9] (نضع هـذه المفردة بين معقّفات لأسبابٍ تتّضح في ما يأتي) في اتّجاه معنى لا يكون عليهمـا أن تَخُطّـاه أوّلاً أوْ أنْ تَكْتَشِفاه، معنى لن يكون بالتّالي حقيقـةً مـدلولاً عليهـا في العُنصر الأصليّ للّوغوس وحضوره، كـ : **topos noetos**، أي كَفَهْم إلهيّ أو بنية ذات ضرورة بدئية. وإذنْ، فلإنقاذ نيتشـه من قراءة من النّمـط الهـايـدغريّ، ربّمـا كـان لا يجب، خصـوصـاً، أن نُـوَضّـحَ أو نعيـدَ بنـاءَ «أونطولوجيا أقلّ «سـذاجـة»»، وحـدوس أونطولوجيـة عميقـة نـافـذة إلى حقيقـة أصيلـة معينـة، وجوهرانية كاملة مَخْفِيّة تحت ظـاهرِ نصٍّ تجريبي أو ميتـافيزيقيّ. فلا وسيلـة أفضل من هـذه لإساءة فَهْمِ مَضاء فكرِ نيتشه. يجب، بالعكس، **التّأشير على** «سَذَاجَةِ» اندفاعـةٍ لا تستطيع أن ترسم مَخْرجاً من الميتافيزيقا، ولا أن **تنتقد** الميتافيزيقا بجذريّة، إلا باستخدامهـا، بصورةٍ من الصُّوَر، وفي نمـطٍ معيّن أو أسلـوب للنّصـوص معيّن، مقترحـاتٍ لكـونهـا مقروءة داخـل المتْن الفلسفي (أي، في نظر نيتشه، أسيئت قراءتها أو لم تُقْرَأْ حقّـاً)، فهي بقيتْ وسَتَبقى دائمـاً تُمثّل «سذاجـاتٍ» وعلامـاتٍ غير متمـاسكـة على انتمـاءٍ مُطْلَق*. ربّمـا كـان لا يجب، إذنْ، انتشـالُ نيتشه من القراءة الهايدغرية، وإنّما، بالعكس، فَتْحُـه لهـا كلّيـاً، والانتمـاء بلا تحفّـظٍ إلى هـذا التّـأويل : الانتمـاء إليـه بصـورةٍ من الصّـور، وحتّى النّقطـة التي إذْ يضيـع محتـوى الخطـاب

9) هذا لا يعني، بمجرّد قَلْب بسيط، أن الدالّ هو أساسيٌّ وأوّل. إن «أولوية» الدال أو أسبقيته ستمثل تعبيراً غير ممكن الإسنـاد ومن العبث صياغته لا ـ منطقيا داخل المنطق نفسه الذي يسعى هو، بشرعيـة ولا شـك، إلى تـدميره. أبـداً لن يسبق الـدالُّ المـدلولَ قـانونـاً، وإلا فهو لن يعود دالاً. ثم إن الـدالّ «الـدالّ» لن يعود يتمتّع بمـدلولٍ مُمكن. هـذا ممّـا يعني أن الفكرة التي تعلن عن نفسها في هذه الصيغة المستحيلة، دون أن تتمكن من الاستقرار فيهـا يَجب أن تُصـاغ على نحوٍ آخر، وهي لن تتمكن من ذلـك إلا بِوَضْعها تحت طائلة الشك فكرة العلامة نفسها بالـذات، فكرة «العلامـة على...» التي ستظل دائمـاً مرتبطـة بمـا يجـد نفسـه موضوعاً هنا تحت طائلة التساؤل، أي، تقريباً، بتـدمير كـامل المفهوميّـة المنظّمـة حول مفهوم «العلامـة» (دال ومـدلول، محتوى وتعبير، الخ...).

*) المقصود بالطبع هو الانتماء إلى الحقل الميتافيزيقي نفسه الذي تزعم هذه الفلسفات أو تحاول تفكيكه (المترجم).

النّيتْشَويّ بكامله تقريباً في ما يتعلّق بسؤال الوجود*، فإنّ شكلَةَ سَيَستعيد غرابته المطلقة، ويدعو نصُّه أخيراً إلى نمطٍ آخر من القراءة، أكثر وفاءً لِنَمَطِ كتابَته : **لقد كتب نيتشه ما كَتَبَ**. كتبَ أنّ الكتابة ـ وكتابته هو أوّلاً ـ ليست خاضعة أصليّاً إلى «اللّوغوس» وإلى الحقيقة. وإن هذا الإخضاع قد حَدَثَ في مجرى حقبةٍ سيلزمنا أن نُفَكّك معناها. وهكذا ففي هذا الاتّجاه (ونقول في هذا الاتّجاه، فَحَسْبُ، لأنّ الهدْم النّيتشويّ، إذا ما نحن قرأناه على نحو آخر، سيظلّ دوغمائيّاً، وكذلك، شأنهُ شأنَ جميع العمليات الانقلابية، حبيسَ الهيكل الميتافيزيقي الذي يزعم هو هَدْمَه، ومن هذه النقطة وفي هذا النّسق للقراءة، تظل تدليلات هايدغر و «فنك» Fink غير قابلة للدّحض)، نقول إنّه في هذا الاتّجاه ربّما كان فكر هايدغر لا يَرُجّ، بل العكسِ يُعيد ترسيخَ سلطة «اللّوغوس» وحقيقة الوجود كـ «مدلول أوّل» **primum signatum** : مدول هو، بمعنى من المعاني، «مُتَعالٍ» transcendantal (مثلما كانَ يُقال في العصر الوسيط إن المّتعالي، هذا «الوجود، الواحد، الحقّ، الطّيب»، **ens, unum, verum, bonum**، كان هو «المعقول الأول» **primum cognitum**، نقول «مُتَعالٍ» مُنْخَرِطٍ في جميع الفئات وجميع الدّلالات المحدَّدة، وفي كل قاموسٍ وكل بنية لغوية، أي، بالتالي، في كل دالٍّ لغويّ، دون أن يمتزج ببساطةٍ بأيٍّ من هذه الأشياء، جاعلاً نفسه يُفْهَم بادئ ذي بدءٍ عبر كل واحد منها، باقياً عصيّاً على الاختزال إلى جميع التّحديدات الحقْبويّة التي يجعلها مع ذلك ممكنةً، فاتِحاً بذلك تاريخ «اللّوغوس»)، مع عدَم قيامِه هو نفسه إلا من خلال «اللّوغوس» : أي أنه لا يكون شيئاً قبل اللّوغوس أو خارجاً عنه. إنّ لوغوس الوجود، «الفكر المستجيب لصوت الوجود»[10]، هو هنا المصدر الأول والأخير للعلامة، وللفَرْق بين «الدّالّ» و «المدلول». يجب أن يكون هناك مدلول مُتَعالٍ حتى يكون الاختلاف بين الدّالّ والمدلول مُطلقاً في مكانٍ مّا، ومتعذّراً على الاختزال. وليس من قبيل الصّدفة أن يُفْصح فكر الوجود، بما هو فكرٌ لهذا المدلول المتعالي، نقول يفصح عن نفسه، بامتيازٍ، عبْرَ الصّوت : أي عبْرَ لِسَانٍ من كلمات. إن الصّوت ينتشر ـ وهذا هو بلا شكٍّ ما يُسَمّى بالوعي ـ بأقرب ما يمكن من صميم الذّات، أشبه ما يكون بالامّحاء المطلق للدّالّ : تأثُّر خالِصٌ بالذّات، يتمتّع بالضّرورة بشكلِ الزّمن، ولا يستعير من خارج ذاته، أيْ من العالم أو «الواقع»، أيَّ دالٍّ ثانويٍّ وأيةَ مادّةٍ للتّعبير غريبةٍ على عفويّته الخاصّة. إنّها التّجربة الفريدة للمدلول الذي ينتج نفسه عفويّاً، في صميم ذاته، ولكنّه ينتجها

*) [يكشف عن كون لا شيءَ يجمعُه بخطاب الوجود أو بالأنطولوجيا].

10) تذييل Was ist Metaphysik («ما الميتافيزيقا ؟») ص 46. كما وتهيمن هيئة الصوت على تحليل الـGewissen (الوعي) في **الوجود والزمان** (ص 267 وما يتلوها).

كذلك باعتباره مفهوماً مدلولاً عليه في عنصر المثاليّة أو الكونية. إن الطبيعة غير «الدنيوية» لمادّة التعبير هذه لَهِيَ مؤسّسةٌ بهذه المثالية. ليست هذه التجربة لامّحاء الدّال في الصّوت وهْماً كسوَاه ـ ما دامت هي شرط فكرة الحقيقة بالذات ـ غير أننا سنُبيّن في موضع آخر أين تسقط هذه التّجربة في المغالطة. هذه المغالطة هي تاريخ الحقيقة، ولا يمكن أن نبدّدها بهذه السّرعة. داخل حدّ هذه التّجربة تَنْعاش الكلمة باعتبارها الوحدةَ الأولية وغير القابلة للتّفكيك، بين المدلول والصّوت، بين المفهوم ومادّة تعبيرية شفّافة. هذه التّجربة سيُنْظَر إليها في نقاوتها الكبرى ـ وفي الأوان ذاته في شرطِها كإمكان ـ بما هي تجربة الـ «وجود». ومفردة «الوجود» نفسها، أو، بأية حال، المفردات التي تدلّ عليها في مختلف اللّغات، ستمثل مع مفردات أُخرى «كلمة أصلية»[11] **Urwort**، الكلمة المتعالية التي تضن إمكان كون جميع الكلمات الأُخرى كلماتٍ. وهي تكون سابقة الوجود في كل لغة، بما هي، وكذلك ـ هذا ما يقول به استهلال **الوجود والزمان** ـ فإن سبْق الوجود هذا هو وحده الذي يمكن من افتتاح سؤال الوجود بعامّة، في ما وراء جميع الأنطولوجيّات الموضعيّة* وكامل الميتافيزيقا : سؤال يدشّن الفلسفة (في **السّفسطائيّ** لأفلاطون مثلاً)، ويسمح لها بأن تغطّيه، ويكرّره هايدغر، بعد أن يُخضع إليه تاريخ الميتافيزيقا. لا شك ـ وهذا ما يذكّر به هايدغر دون انقطاع ـ في أنّ معنى الوجود أو الكينونة ليسَ مفردةَ «يكون» ولا مفهوم الكينونة. ولكن لأنّ هذا المعنى لا يشكّل شيئاً خارج اللّغة، خارج لغة الكلمات، فإنّه مرتبط إذا لم نَقُلْ بهذه الكلمة أو تلك، وبهذا النسق للغات أو ذاك (لأنّ التنازل لم يُعْطَ)، فعلى الأقلّ بإمكان قيام الكلمة بعامّة، وببساطتها غير القابلة للتّذويب. يمكن إذَنْ أن نُفكّر بأنّه لم يَعُدْ هُناك سوى الاختيار بين أحد إمكانين : 1) هل أن علْماً حديثاً للّغة، أي علْماً للدّلالة يُدمّر وحدة الكلمة ويَقْطَع مع عَدَم اختزاليّتها المزعومة، سيظل مرتبطاً بما يُسمّى عادة بـ «اللغة» ؟ 2) وعلى نحوٍ معكوس، أَفَلَنْ يكون كل ما يُفكّر به، وعلى هذه الدّرجة من العُمق، تحت تسمية فكرٍ أو سؤال الوجودِ، حبيسَ علمٍ للّغة عتيقٍ، ربّما كنّا نُمارسه هنا ولا نَعْلَم ؟ لاَ نَعلمُ، لأنّ مثل هذا العِلْم، وسواء أكان عفويّاً أم مُمَنْهَجاً، كان عليه دائماً أن يُشاطِرَ فرضياتِ الميتافيزيقا. فالإثنان يتحرّكان معاً على الأرضيّة ذاتها.

11) راجع «Das wesen der Sprache» («جوهر الكلام») و«Das Wort» («الكلمة») في Unterwegs zur Sprache («في الطريق إلى الكلام») (1909).

*) المقصود بالأونطولوجيا الموضعية (أو الإقليمية régionale) هو الأونطولوجيا المحصورة بميدان معرفي بذاته، أنطولوجيا لغويّة مثلاً، او رياضية، تفريقا لها عن الأنطولوجيا أو علم الوجود العام (المترجم).

لا داعي للقول إن حَدّي الاختيار لَيْسَا من السّهولة بمكان.

فمن جهة، في الواقع، إذا كان علم اللّغة الحديث يظلّ بكامله أسيرَ مفهوميّةٍ كلاسيكيـة، وإذا كان، بخاصّةٍ، يستخدم بِسذاجةٍ كلمةَ «الوجود» وكل ما تفترضـه معهـا هـذه الكلمـة، فإن ذلك الجانب من هذا العِلْم، الذي يقوم بتفكيك وحدة الكلمة بعـامّـة، لا يعود قـابلاً للتّحـديـدِ كَعِلْمٍ أُونَطِيّ،* أو كأنطولوجيا موضعيـة، بحسب أنموذج الأسْئلـة الهـايـدغريـة كمـا يعمل بقوة منذ مطلع **الوجود والزمان**. ففي حدود كون سؤال الوجود يتّحد بما لا فكاك منـه بـالوجود المسبق لكلمة «الوجود» دون أن يسمح باختزاله إليه، فإن عِلْم اللّغـة الـذي يعمل على تفكيـك الوحدة المكوّنة لهذه الكلمة لن يعود عليـه أن ينتظر، سواءً بِقوّة القـانون أو الواقع، أنْ يَنْطرح سؤال الوجود حتى يُحدّد حقْلَه ونظامَ تبعيّته.

لا فقط لم يَعُـدْ حقلـه أونطولوجيـاً ببسـاطـةٍ، فحسب، بل إن حـدود الأُونطولوجيـا التي يُفترض بها أن تحتويه لم تعد تتمتّع بأيّ شيء موضعيّ. وما نقولـه هنـا عن عِلْم اللّغـة، أو على الأقلّ عن عَمَلٍ يمكن أن يُقام بِهِ داخلَهُ وبِفَضْلـه، أَلَسْنـا بـالقـادرين على قولـه عن كل بحث، في **الحـدود الصّـارمـة التي يعمـل** فيهـا على تفكيـك الكلمـات - المفـاهيم المـؤسِّسـة للأنطولوجيا، ولمفهوم الوجود بِخَاصّة ؟ خارجَ علم اللّغة، يبدو أن هـذه الانـدفـاعـة تجـد اليوم في التّحليل النفسي أكبر فُرَصِ اتّساعها.

في الفضاء المحدَّد بِصرامةٍ لهـذه الانـدفـاعـة لم تَعُـدْ هـذه العلوم خـاضعـة لهيمنـة أسئلـة فينومولوجيا متعـاليـة أو أنطولوجيـا جوهريّـة. ربّمـا استَطَعْنـا حينئـذٍ أن نقول، متّبعين نظـام الأَسئلة التي يُدَشّنها **الوجود والزمان**، وبتجذيرِنـا أسئلـةَ الفينومولوجيـا الهوسرليّـة، أنّ هـذه الاندفاعة لا تعود إلى العلْم نفسـه، وأن مـا يبـدو نـاتجـاً على هـذا النّحو في حقل «أُونَطِيّ» أو في أونطولوجيا موضعية لا يعود إليهما قانوناً، وأنه يلتحق من قَبْلُ بسؤال الوجود نفسه.

ذلك أنّ ما يطرحه هايدغر، من جهة ثـانيـة، على الميتـافيزيقـا، إنّمـا هو سؤال الوجود، ومعه سؤال الحقيقة، والمعنى، واللّوغوس. إنّ التّأمّل غير المنقطع لهـذا السّؤال لا يُعيـد «ترميم» ضمانـاتٍ بل هو بـالعكس ينفيهـا نحو عُمْقِهـا الخـاص، وهـذا، مـا دام يتعلّق بمعنى الـوجـود،

*) الفارق بين «الأونطي» ontique و«الأنطولوجي» ontologique (اللذين لم نجد بدا من كتابتهما باللفظ اليوناني نفسه)، هو أن المفردة الأولى تحدد ما ينتمي إلى الوجود نفسه (حقيقة أن السماء تمطر الآن مثلا)، والثانية تحدد ما يسمح بإلقاء نظرة على هذه الواقعة، أثر المطر فيّ مثلاً، وما يمكن من تناولها في نسق إدراكي لظواهر الوجود. بإيجاز، الأولى تنتمي إلى نظام الواقعة، والثانية إلى نظام «العلم» علم الوجود أو علم الظواهر (المترجم).

أصعبُ ممّا نعتقد غالباً. باستنطاقهِ عشيّة كلّ تحديدٍ للوجود، وبرَجّه ضمانات أو مصـادرَ استقرارِ اللاهوتانيّة الوجودية، فإنّ مثل هذا التّأمّل يساهم، تماماً كَعِلْم اللّغة الأكثر حـاليّـة، في زَعزعة وحدةِ معنى الوجود، أي، في المطاف الأخير، وحدة الكلمة.

هكذا بعد استحضارهِ «صوتَ الوجود»، يذكّرنـا هـايـدغر بـأنّـه صـامتٌ، أخرس، لا صوتَ لـه، ولا كلمـة، وأنّـه، بـالأصل، عـديم النّبر «**إن كلام المنـابـع ليس يُسْمَـع***». قطيعـة بين المعنى الأصليّ للوجود والكلمة، بين المعنى والصّوت المُمَفْصَل : مثل هذه القطيعة التي تؤكّد على استعارة جوهرية، وتضعهـا في الوقت نفسـه تحت طـائلـة الشّـك بتـأشيرهـا على انزيـاح المجاز، إنّما تُتَرجم جيّداً التباس موقف هايدغر من ميتافيزيقا الحضور والتّمرْكز اللّوغوسي. إنّه متضمّن فيـه، ويقوم في الوقت نفسـه بخَرْقِـه. ولكن يظلّ من المتعـذّر مُشـاطَرة هـذا الموقف. وأنّ حركة الخَرْق نفسها تُمْسِك به أحياناً وتُبقي عليه في مـا هُوَ دونَ الحـدّ. وخلافـاً لمـا كنّـا نقترح أعلاه، يجب التذكير بأنّ معنى الوجود في نظر هايدغر، أبداً لا يمثل، ببساطةٍ وصرامة، «مدلولاً». وليس من قبيل الصّدفـة أن هـذه المفردة لا ترد عنـده أبـداً : هـذا يعني أن الوجود يفلت من حركة «العلامة» : مقولة يمكن فهمها كتكرار للتراث الكلاسيكيّ مثلما كـاحترازٍ من نظرية ميتافيزيقية أو تقنية للدّلالة. ومن جهة ثـانيـة، فمعنى الوجود ليس، بـالمعنى الحَرفيّ، لا «أوّلَ» ولا «جـوهريـاً» ولا «مُتَعـاليـاً»، سـواءً أفهمنـــاه بـــالمعنى السكـولائيّ أو الكـــانتيّ أو الهوسرلي. إن بروز الوجود باعتباره «متجاوزاً» حدودَ الكائن، وانفتاح الأونطولوجيا الجوهريـة، ليسا سوى لحظتين ضروريتين ولكنّهمـا مؤقّتتـان. منـذ **مـدخل إلى الميتـافيزيقـا**، يَعْـدل هـايـدغر عن مشروع الأونطولوجيـا وعن المفردة نفسهـا.[12] إن الاحتجـاب الضّروريّ والأصليّ وغير القـابل للاختزال، احتجـاب معنى الوجود في تفتّح الحضور نفسـه، هـذا **التّراجع** الـذي بِـدونـهِ لن يكون ثمّـة من تـاريخ للوجودِ هُوَ من أقصـاه إلى أقصـاه تـاريخ وتـاريخ للوجـود، وإصرار هايـدغر على الإبـانـة عن أنّ الوجود لا يتحقّق كتـاريخٍ إلا عبْرَ «اللّوغوس» ولا يكون بدونه شيئاً، والاختلاف بين الوجود والكـائن، هـذا كلّـه يرينـا جيّـداً، أنـه، جوهريّـاً، لا شيء يفلت من حركة «الدّالّ»، وأن الفارق بين الدّالّ والمدلول هو في خـاتمـة المطـاف لا شيء. إن فرضية الخَرْق هذه، إذا لم يتعهّد بهـا خطـاب يَقِـظٌ، لَتُهـدّد بـالإعراب عن التّراجع أو النّكوص بـالـذّات. يجب، إذن، **المرورُ** عبر سؤال الـوجـود كمـا يطرحـه هـايـدغر، وعبْرَه وحـده، إلى اللاهـوتـانيّـة ـ الـوجـوديـة، وفي مـا وراءهـا، وذلـك من أجـل النّفـاذ إلى الفكرِ الصّـارم لهـذا

*) (die Gewähr der lautiosen Stimme verborgener Quellen...).

12) ترجمة غ. كان G. kahn، ص 50.

الاختلاف الغريب، وتحديده بدقّة. فأنْ لا يكون «الوجود»، كما هو محدّد في أشكاله النّحوية والقاموسية العامّة داخل المجال اللّغوي والفلسفة الغربيين، ألاّ يكون مدلولاً أوّل متعذّراً على الاختزال إطلاقاً، وأنّه ما يزال متجذّراً في نظام لغاتٍ وفعّالية «إدلال» تاريخية محدّدة، حتى إذا كان قد مُيِّزَ بغرابةٍ كقدرةٍ على الكشف والحَجْب. فهذا ما يذكّرنا به هايدغر أحياناً. وخصوصاً عندما يدعو إلى تأمُّل «الامتياز» المعقود لـ «الشخص الثالث المفرد في الفعل القاعديّ الحاضر» و «المصدر». إن الميتافيزيقا الغربية، بما هي تحديدٌ لمعنى الوجود في حقل الحضور، إنّما تتحقّق كهيمنةٍ لشكلٍ لغويّ معيّن،[13] ولن يعني استنطاق أصل هذه الهيمنة تذويب مدلولٍ مُتَعالٍ، وإنّما التّساؤل عما يشكّل تاريخنا، وما أنتج «التعالي» نفسه. وهذا ما يُذَكِّر به هايدغر نفسه عندما لا يَدَعُنا نقرأ كلمة «الوجود» في «حول سؤال الوجود» **Zur Seinsfrage**، وللباعث نفسه، إلا تحت علامة شطب (×) (ص 31). هذه «الشَّطْبة» هي الكتابة الأخيرة لحقبة محدّدة. تحت علامتها، يمّحي حضور مدلولٍ مُتَعَالٍ، مع بقائه مقروءاً. بل إن فكرة العلامة نفسها تمّحي، مع بقائها مقروءةً، وتتعرّض للتّدمير مع ظهورها للرّؤية. وفي حدود كونها تُحدِّد اللاهوتانية ـ الوجودية وميتافيزيقا الحضور وتمركزيّة اللّوغوس، فإن هذه الكتابة الأخيرة هي كذلك الكتابة الأولى.

إن الوصول إلى حدّ الإقرار، لا قَبل، وإنّما في أُفق مسالِك هايدغر، وداخلها أيضاً، بأنّ معنى الوجود ليس مدلولاً متعالياً أو مخترِقاً للحقب (وإنْ كان يتخفّى دائماً في الحقبة) وإنّما هو، من قَبْلُ، وبمعنى غريبٍ بصريحِ التّعبير، أَثَرُ دالٍّ محدّد، فهذا يعني التّوكيد على أنّه لا يمكن، داخل المفهوم الحاسم للاختلاف الأونطيّ ـ الأونطولوجيّ، التّفكير **بالشّيء كلّه دفعة واحدة** : إن الكائن والوجود، الأونطي والأونطولوجيّ، أو الأونطيّ ـ الأنطولوجيّ،

13) **مدخل إلى الميتافيزيقا** (1935)، ص 103 من الترجمة الفرنسية : «هذا كلّه يقود في اتجاه ما اصطدَمْنا به في محاولتنا الأُولى لتشخيص التجربة والتفسير الإغريقيين للوجود أو الكينونة Etre . إن تفحُّصاً نَبيهاً للتفسير الشائع للمصدر [بالمعنى اللّغويّ للكلمة]، يرينا أن مفردة «الكينونة» تستمد معناها من الطابع المُوَحّد والمُحَدّد للأُفق الذي يوجه فهمها. لِنُلَخِّصْ : أننا نفهم المصدر الفعليّ : «كينونة» انطلاقاً من المصدر الذي يُحيل من ناحيته إلى الفعل «être» (يكون)، وإلى تعدّده الذي سبق وان عَرضناه. ان الشكل الفعليّ المحدّد والخاصّ «يكون» في صيغة الشخص الثالث [أو الغائب] للمفرد القاعديّ الحاضر، ليتمتع هنا بامتياز. اننا لا نفهم الكينونة انطلاقاً من الـ«أنتَ تكون» أو الـ«أنتم تكونون»، أو الـ«أنا أكون» أو الـ«هُمْ يكونون» أو الـ«هم سَيَكونون» (أو «ربما كانوا»)، هذه الصِّيَغَ التي تشكّل هي الأُخرى، وعلى قدم المساواة مع الـ«(هو) يكون»، صِيغاً لفعل «يكون». إنّنا محمولون على نحوٍ غير إراديّ، وكما لو لم يكن ثمة تقريباً إمكانٌ آخر، على استِبْيان فعل «الكينونة» انطلاقاً من فعل «يكون». ينتج عن هذا أنّ «الكينونة» تتمتع بهذه الدلالة التي أشرناشرنا إليها، والتي تُذَكِّر بالشاكلة التي كان الإغريقيون يفهمون بها كون الكينونة، وكونها تتمتّع بطابع محدّد لم يهبط علينا من أيّما مكان، بل هو يحكم كوننا ـ هنا، الظرفيّ، منذ زمن بعيدٍ. هكذا، دفعة واحدة، يصبح بحثنا عما هو محدّد في دلالة المفردة «يكون»، نقول يصبح ماهُوَ، أي تأمّلاً فيّ أصل **مجيئنا** الكامن». سيتعيّن بالطبع اقتباس التحليل كلّه الذي شكّل هذا المقتطف خاتمتَه.

هذا كلّه رُبّما كان، ضِمْنَ أُسلوبٍ أصيلٍ، متفرّعاً بالقياس إلى الاختلاف، وإلى ما سنَدعوه في مكانٍ أبعد بـ «الاخـ(تـ)ـلاف* différance : مفهوم مقتصِد يحدّد عملية المغايرة والتّأجيل أو الإرجاء في آنٍ واحدٍ معاً. إن الاختلاف الأونطيّ ـ الأُونطولوجيّ، وأساسه Grund في «تعالي الوجود هنا»** لن يكونا أصليّين على نحوٍ مطلق. إن الاخـ(تـ)ـلاف وكفى، سيكون أكثر «أصليّة»، ولكنّنا لن نتمكّن من دعوته «أصلاً» ولا «أساساً» مادام هذان المفهومان ينتميان أساسياً إلى تاريخ اللاهوتانية ـ الوجودية، أي إلى النّظام الذي يعمل كَمَحْوٍ للاختلاف. ولن يمكن التّفكير بالأخير بأقرب ما يمكن من ذاته إلاّ بهذا الشّرط : البدء بتحديده كاختلاف أونطيّ ـ أونطولوجيّ والشّطْب من ثَمّ على هذا التّحديد. إنّ ضرورة المرور بالتحديد المشطوب، ضرورة كل هذه **الحيلة الكتابية**، لَهِيَ شيء ليس يمكن تذويبه؛ متكتّم وصَعْب، وعليه أن يحمل، عبرَ تأمّلات خفيّة كثيرة، كاملَ وزنِ سؤالنا. سؤال سَنَنْعَتُه، مؤقّتاً أيضاً، بـ «التاريخانيّ». بفضلِ هذا السّؤال سنتمكّن من محاولة إيصال فهمنا للاخـ(تـ)ـلاف والكتابة فيما بَعْد.

إن تردُّد هذه الأفكار (وهي هنا أفكار نيتشه وهايدغر) لا يمثل «انعداماً للتّماسك». ربّما كان ارتجافاً يميّز جميع المَحاولات ما بَعْد ـ الهيغلية وهذا المرور بين حقبتين. إن حركات التّفكيك لا تتوسّل بُنى الخارج. إنها ليست ممكنة ولا ناجعة ولا تُحْكِمُ تسديد ضربتِها إلا بِسُكناها هذه البنيات، بِسُكْناها إيّاها **بصورةٍ من الصُّور**، ذلك أنّنا دائماً ما نسكن مكاناً ما، خاصّة عندما لا نتوقّع ذلك. بِعملِهِ في الداخل بالضرورة، وباستعارته من البنية القديمة جميع المصادر الاستراتيجية والاقتصادية للتخريب، نقول باستعارته إيّاها بنيويّاً، أي بدون التّمكّن من عَزْلِ عناصر وذرّات معيّنةٍ منها، يظلّ مشروع التّفكيك مدفوعاً على الدّوام بعمله نفسه. هذا ما لا يتردّد عن الإشارة إليه، بإلحاح، مَنْ يكون بَدَأَ العملَ نفسَه في موضعٍ آخر من المَسْكَن ذاته. فَمَا مِنْ مِراسٍ أكثر انتشاراً، اليوم، من هذا، ولَرُبّما أصبح في مقدورنا أن نخطّ سُنَنَه.

*) أشرنا في المدخل إلى أننا نترجم (مؤقتاً ؟) على هذا النحو المفردة الدريدية la différance، التي اجترحها من différence بعد تحويله الحرف (e) إلى (a)، مانحاً الاسم طاقة الفعل وحركيته، وموظّفاً معنيَي الفعل (différer) الإثنين : الاختلاف والإرجاء أو الإحالة. فالأصل «مؤجل» دائماً والمختلِف «يُحيل» دائماً إلى غيره، بحيث يمكن القول (وما هذه إلاّ إحدى دلالات المفردة التي نُسْهب في شرحها في المدخل) انه «في البدء كان الاختلاف». ومن ناحيتا، فَبِوَضْعِنا «تاء» الاختلاف بين قوسين، نحاول إبراز فعل «الإخلاف» (كما تقول : أخلَفَ فلانٌ موعدَه) للإدلال على فعل المغايرة والإحالة المتضمّنين في المفردة الدريديّة المذكورة. عَبْرَ هذه «الحيلة» ندعو، بتواضع، إلى معالجة «لاعبة» للمفردة العربية تسمح بتوظيف معانيها المتعددة، هذا الشيء الذي كان يبرع فيه قدامى العرب، وإلى كَسْر وحدة الكلمة نفسها لينشأ حوار حيويّ بين مختلف مقاطعها. (المترجم).

**) transcendance du Dasein (Vom Wesen des Grundes, p. 16).

من قَبْلُ، كان هيغل مجتذَباً بهذه اللّعبة. **فهو من جهةٍ**، قد لخّصَ، بلا أدنى شكّ، كاملَ فلسفة «اللُّوغوس»، وحَدَّد الأونطولوجيا كمنطقٍ مطلَقٍ، وجميعَ تحديداتِ الوجود كحضورٍ، ومنح الحضورَ أُخرويةَ الحضور **parousie** ومجاورة الذات داخل الذاتية غير المتناهية. ولاشك في أنه قام للأسباب نفسها بالحَطّ من الكتابة أو إخضاعها [لما سواها]. وهو عندما ينتقد «منتظَم»* لاَيْبْنِتْس، وشكلانية الفهم، والرّمزية الرياضية، فهو إنّما يقوم بالحَرَكة نفسها : إدانة وجود ـ اللوغوس ـ خارجَ ـ ذاتِه في التّجريد الحسّي أو الذهني. إن الكتابة في نظره هي هذا النّسيان للذات، هذه الإحالة إلى الخارج، ونقيض الذاكرة المُسْتَبْطِنة أو المُحيلة إلى الدّاخل، نقيض التذكُّر «**Erinnerung**» الذي يفتح تاريخ الفكر. وهذا هو بالذات ما قاله «فيدروس»**: إن الكتابة هي، في آنٍ معاً، مُنَشِّطٌ للذاكرة وقوّةٌ للنّسيان. وبطبيعة الحال، فإنّ نقد هيغل للكتابة يتوقّف أمام الأبجدية. فالأخيرة، بما هي كتابة صوتية، تبقى، في الوقت نفسه، أكثر عبودية وأكثر مَدْعاة للاحتقار، وأكثر ثانوية («تعبّر الكتابة الأبجدية عن أصواتٍ هي نفسها، ومن قَبْلُ، علامات. إنّها تمثّل، إذن، علاماتٍ لعلامات» **aus Zeichen der Zeichen**، **الموسوعة** 459). ولكنّها كذلك الكتابة الأفضل، كتابة الفكر : إنّ امّحاءها أمام الصّوت، وما يحترم فيها الجوّانية المثالية للدّوالّ الصواتية، وكل ما تُصَعِّد (من التّصعيد بمعنى التّسامي) به الفَضَاءَ والمشهدَ، هذا كلّه يجعل منها كتابة التاريخ، أي كتابة الفكر اللاّمُتناهي، الراجع إلى ذاته في خطابه وفي ثقافته :

> «ينتج عن هذا أن تعلُّم القراءة والكتابة في كتابة أبجديّة يمكن النّظر إليه كوسيلة لحيازة ثقافة لا متناهية **unendliches Bildungsmittel** نعجز عن تقديرها حقّ قدرها. ذلك أن الفكر، بابتعاده على هذا النّحو عن المشخَّص الحسّي، إنّما يُركّز انتباهه على اللّحظة الأكثر شكليّة، ألا وهي الكلمة المصوّتة وعناصرها المجرّدة، فيساهم بصورة جوهرية في تأسيس وتَنْقِيةِ أرضيةِ الداخل في الذّات».

*) مَنْتَظَم Caractéristique لاَيْبِنتس : ويدعوه أيضاً بـ«المنتظم الكوني» la caractéristique universelle، هو الرّسْم المنطقيّ الذي وضعه هذا الفيلسوف الألماني بهدف تمثيل الأفكار البسيطة وعلاقاتها أو تراكيباتها عبر نظام من التأشيرات والقواعد يُفْتَرَض به أن يختزل العمليات المنطقية إلى ضرب من الحساب. وقد جعل منه كون مُنْتَظَمه، في آن معاً، لغة فلسفية شاملة ومنطقاً «لوغارتميّاً»، أحد روّاد المنطق الرمزيّ الحديث. (عن معجم «روبير» الكبير باختصار) (المترجم).

**) [في المحاورة الأفلاطونية المعروفة].

بهذا المعنى، هي بديل أو إبطال* Aufhebung النُّظُم الكتابية الأُخرى، وخصوصاً الهيروغليفية و «المُنْتَظَم» اللاَّيْبِنْتِسيّ اللذين تَعَرَّضَا (لدى هيغل) للنّقد معاً، في الحركة نفسها. (بقدر من الصَّنَميَّة يزيد أو يقلّ، يظل الـ Aufhebung هو المفهوم المهيمن على جميع تواريخ الكتابة تقريباً، وفي يومنا هذا أيضاً. إنه مفهوم التاريخ واللاّهوت بامتياز). هاهو هيغل يواصل القول :

«ثم إن العادة المكتَسبة تقوم فيما بعدُ بإلغاء خصوصية الكتابة الأبجدية، أي ظهورها، لِمصلحة العين، مروراً Unweg بالسّمع في سبيل التّوصّل إلى التمثُّلات، فتصنع لنا منها كتابة هيروغليفية، بحيث أننا باستخدامنا إيّاها لا نعود بحاجةٍ إلى استحضار الأَصوات في الوعي».

بهذا الشرط يأخذ هيغل لحسابه مديحَ لاَيْبِنْتِس للكتابة غير الصّواتية. كان لاَيْبِنْتِس يقول إنّها يمكن أن تُستخدم من قبل الصُّم والعُمي. وهيغل :

«إلى كون الممارسة التي تُحَوِّل هذه الكتابة الأَبجدية إلى رموز هيروغليفية تُساعد على **صيانة** (التأكيد من دريدا) القدرة على التّجريد المكتَسبة في أثناء هذه الممارسة، فإنّ قراءة الرموز الهيروغليفية إنّما تُمثّل بحدّ ذاتها قراءةً صمّاء وكتابةً خرساء. إنّ ما هو مسموعٌ أو زمنيّ، ومرئيٌّ أو فضائي، إنّما يتمتّع كل منهما بأساسه الخاصّ، وهُما، في المقام الأَول، مُتكافِئا القيمة. أمّا في الكتابة الأَبجدية فليس ثمّة سوى أساسٍ واحد، وهذا بِحَسْبِ علاقة منظَّمة مفادها أن اللّغة المرئية ترجع إلى اللّغة المصوّتة كعلامةٍ فَحَسْب. إن الذهن يعبّر عن نفسه عبر الكلام على نحوٍ مباشر وغير مشروط». (المصدر نفسه).

إن ما يظهر عبر الكتابة نفسها، في لحظتها غير الصّواتية، هو الحياة. وهي تُهدّد في الأَوان ذاته النَّفَسَ والرّوحَ والتاريخَ بما هو علاقة للرّوح بذاتها. إنّها نهاية هذه الأَشياء، تناهيها، شكلُها. وبِقَطْعها «النَّفَس» وتعقيمها الخلقَ الرُّوحيّ أو تجميدها إيّاه في تكرارِ الحرف، أو التّفسير، وبانحصارها في مجال ضيّق، وبكونها مرصودة لأَقلّية، فإنّ الكتابة إنّما هي مبدأ الموت والاختلاف في صيرورة الوجود. إنها، للكلام، بمنزلة الصّين لأُوروبا.

*) Aufhebung : هو في فهم هيغل، ومن بعده ماركس في مناقشته للدّين، تجاوز الشيء بإيقاف مفعوله واستثمار الأفضل فيه (المترجم).

«إن كتابة هذا الشعب، الهيروغليفية، لا تُلائم إلاّ نظاماً تفسيرياً[14] كنظام الثقافة الصّينية التّفسيري، ثُمّ إن هذا النّمط من الكتابة مرصود للقطاع الأصغر من الشعب، هذا الذي يحتكر مجال الثقافة الرّوحانية».. «إن كتابة هيروغليفية لتَستتبع فلسفةً هي بمثلِ النّظامِ التّفسيريّ المميِّز عموماً لثقافة الصّينيين» (المصدر نفسه).

إذا كانت اللّحظة غير الصّواتية تُهدِّد تاريخ وحياةَ الرّوح بما هي حضورٌ في الذات داخل النَّفس، فلأنّها تهدّد «الجوهرانية»، هذا الاسم الميتافيزيقي الآخر للحضور، وذلك، أوّلاً، عبْرَ هيئة الاسم.* فالكتابة غير الصّواتية تُدمّر الأسماء. تصف العلاقات بين الأشياء وليس تَسْمِياتها. إن الاسم والكلمة، هاتين الوحدتين للمفهوم والنَّفَس، تَمّحيان في الكتابة، الخالصة. وهنا يكون لاَيْبنْتس مقلِقاً إقلاقَ الصّينية نفسها لأوروبا :

«إن هذا الوَضع، أي التّسجيل التّحليلي للتمثُّلات في الكتابة الهيروغليفية الذي اجتذب لاَيْبنْتس إلى حدّ أن جَعَلَه يُفضّل، عن خطإٍ، هذه الكتابة على الكتابة الأبجدية، إنّما يُناقض الإلزام الأساسي في اللّغة بعامّة، ألاَ وَهُو الاسم...» «... إن كلّ اختلاف **Abweichung** في التّحليل سيتمخّض عن تشكيلةٍ أُخرى للاسم المكتوب».

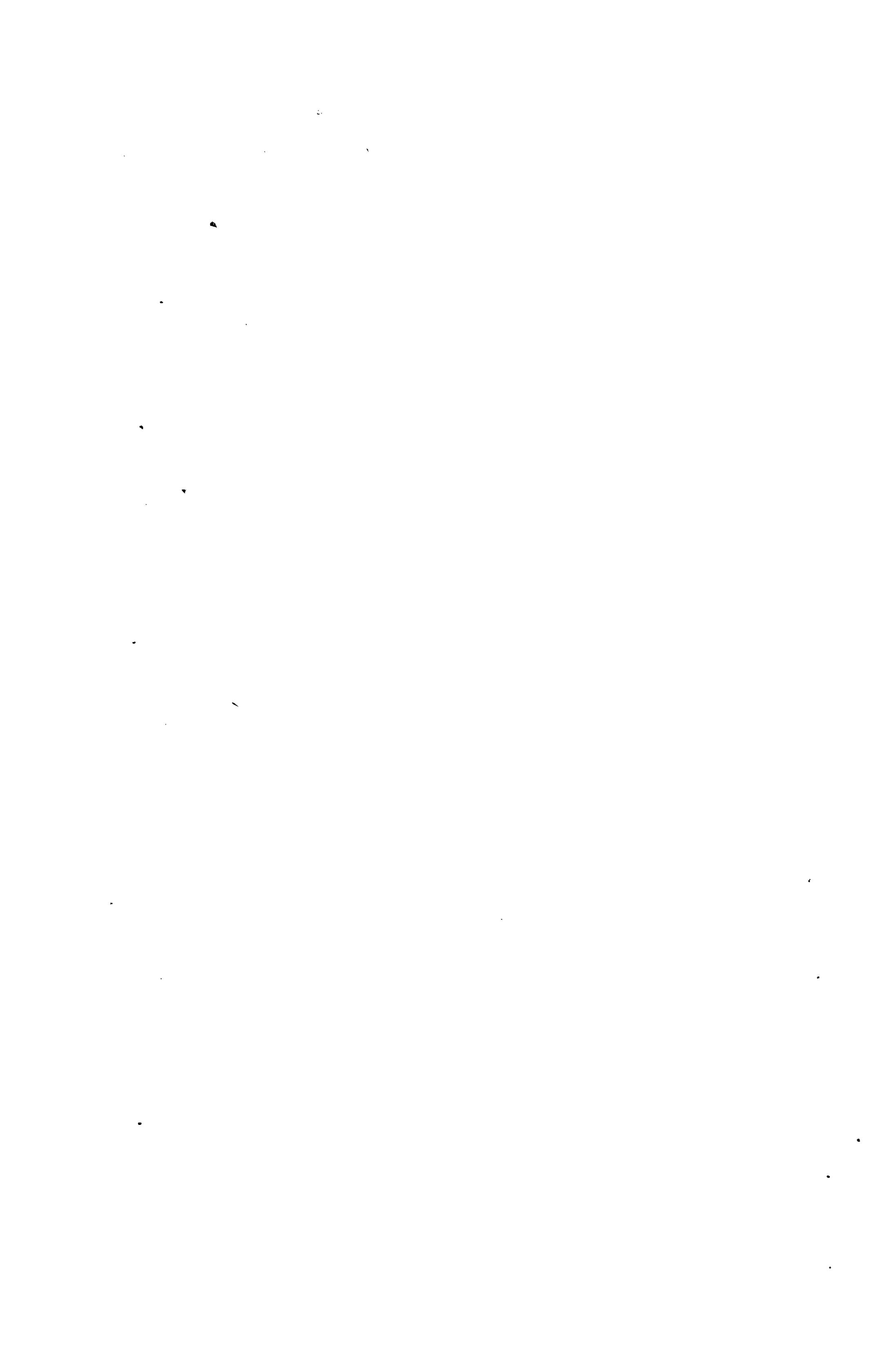
إن أُفق المعرفة الهيغلية المطلقة هو امّحاء الكتابة وذَوَبانها في اللّوغوس، وابتلاع الأثر في الحضور واحتواء الاختلاف وإتمام ما دَعوناه في موضعٍ آخر[15] بـ «ميتافيزيقا الخُصوصيّ».

ومع هذا، فإنّ كلّ ما فكّر به هيغل داخل هذا الأفق، أي كلّ شيء ما خلا «الأُخرَويّة» يمكن أن تُعاد قراءته كتأمّلٍ للكتابة. فهيغل هو **أيضاً** مُفَكِّر الاختلاف المتعذِّر على الاختزال أو التّذويب. إنّه قد رَدَّ الاعتبارَ للفكر بما هو **ذاكرة منتجة** للعلامات. وأعادَ - وهذا ما نُحاول الإبانة عنه في موضع آخر - إدخالَ الضّرورة الأساسية للأَثَر المكتوب في خطابٍ فلسفيٍّ كان قد توهَّمَ دائماً إمكان الاستغناء عنه : إنّه الفيلسوف الأخير للكتاب والمفكّر الأوّل للكتابة.

14) dem Statarischen : مفردة من الألمانية القديمة، حاول بعضهم ترجمتها حتى الآن بـ «ثابت» immobile أو «جامد» statique (راجع **غيبلان** Gibelin، ص 255 ـ 257).

*) يتمتع «الاسم» في اللغويات والتأويليات الغربية التقليدية بمكانة أساسية بالقياس إلى النعوت والصفات. وهذا ما تنهض ضدّه الفلسفات التفكيكيَّة التي تفضح أولوية الاسم ووحدة الكلمة. في دراسة أُخرى من هذا الكتاب (**نواقيس** / حول عمل جان جنيه) يتوقف الفيلسوف طويلاً أمام عمل جنيه على رفع النعوت (التي بها يُسمّي أبطاله) إلى مقام الإسمانيَّة وإلى مستوى «جواهر» فريدة مضادّة (المترجم).

15) «الكلام المَمْليّ» La parole soufflée في **الكتابة والاختلاف** L'écriture et la différence (منشورات «لوسوي» 1967).



القُـوّة والـدّلالـة

1

لو أن الغزْو **البنيويّ** انسحب ذات يومٍ، تاركاً **أعماله وعلاماته على شواطئ حضـارتنـا،** فسيصبح مسألة يعنى بها **مؤرخ الأفكـار.** بل وربّمـا **مجرّد** موضوع. ولكن **المؤرّخ سيُخطِئ** إذا وصل به الأمر إلى هذا الحـدّ. ففي الحركـة نفسهـا التي سيتعـامل بهـا معـه كموضوع، سينسى معناه بالذات، وينسى أنه، قبل أي شيء آخر، مغامرة للنّظرة **وتحوُّل في** طريقة التّساؤل حيـالَ كل موضوع. حيالَ جميع الموضوعات التاريخية ـ **موضوعاته** ـ بخاصّة. وبينهـا هـذا الموضوع بالغ الغرابة : الشيء الأدبي.

وتنـاظراً، فإذا كان الفكر الكوني، **في جميع** ميـادينـه، وعبر **جميع طُرُقـه،** وعلى الرّغم من جميع اختلافاتـه، يستضيف اليوم حركـة رائعـة قوامهـا القلق على اللّغـة (قلق لا يمكن أن يكون إلا قلقاً للّغة، وداخل اللّغة نفسها بالذات)، فـإنّمـا يتعلّق الأمر بِكُونْسِيرْت* مـدهش تقوم طبيعته نفسها في تعذُّره على الانتشار عبر سطحه كلّه **أمام المؤرخ،** إذا مـا غـامر الأخير ورأى فيه علامة على مرحلة أو **موضة** موسمية، أو عَرَضاً من أعراض أزمة. مهما كـان فقر معرفتنـا في هذا الصّدد، فإن من المؤكّد أن التّساؤل حول العلامة يمثّل من تلقـاء ذاتـه مـا هو أكثر أو أقلّ من علامة مرحليّة، إنه بأيّة حالٍ، شيء آخر. الحلم باختزالـه إلى ذلـك سيكون حلماً بـالعنف، **خصوصاً** عنـدمـا يقترب هـذا السـؤال، التـاريخي بمعنى جـدّ غريب، من نقطـة تبـدو فيهـا الطبيعة «العلاماتية»، ببساطة، للعلامـة، عـديمـة التّيقّن، جزئيّـة، أو غير جوهريـة. ربّمـا كنتم ستتفقون معنـا بيُسرٍ على أن التّنـاظر بين الهـاجس البنيوي وقلـق اللّغـة ليس وليـد الصّـدفـة. وإذن، فلن يتمكّن أحد، أبداً، من خلال تفكير ثانٍ أو ثالث، أن يخضع بنيويةَ القرن العشرين

*) حفلة موسيقية أو تناغم للأصوات، والمفردة مستخدمة هنا، بالطّبع، مجازاً (المترجم).

(بنيوية النّقد الأَدبي بخاصة، الذي يساهم في الكُونْسِيرْت بِمَرحٍ) إلى المهمّة التي رسمها ناقد بنيوي لنفسه إزّاء القرن التّاسع عشر: المساهمة في وضع «تاريخ مستقبلي للمخيلة والحساسية».[1] لا ولن يستطيع أحد أن يختزل الفعّالية الفاتنة في مفهوم «البنية» إلى ظاهرة موضة،[2] إلا إذا قمنا بإعادة فهم معنى المخيّلة والحساسية والموضة وحَمْله محملَ الجدّ، وهذا، بلاشك، شيء من أكثر ما يمكن ضرورة ومساساً. وفي جميع الأَحوال، فإذا كان جانب من البنيوية نابعاً من المخيّلة والحساسية والموضة، فهو لن يكون الأَساسي فيها إطلاقاً. إن الموقف البنيوي، ووقفتنا اليوم أمام اللغة وداخلها، ليسا، فحسب، لحظتين من لحظات التاريخ بل هُما، بالأَحرى، اندهاش باللغة بما هي أصل للتاريخ. وبالتاريخانية نفسها بالذات. إنّه، كذلك، أمام إمكان الكلام، وفي داخله، التّكرار، المعترف به أخيراً، والمنشور أخيراً على أبعاد الثقافة العالمية، لشعورٍ بالمفاجأة لا يعادله أي شعور آخر. شعور قام بِرَجٍّ صَرْح ما يُسمّى بالفكر الغربي، هذا الفكر الذي يتمثل كاملُ مصيرِه في بَسْط ملكوته بقدر ما يقبض الغربُ نفسُه ملكوتَه. عبر مقصدها الأَكثر صميمية، وشأن كل تساؤل حول اللّغة، تفلت البنيوية على هذا النّحو من قبضة التّاريخ الكلاسيكي للأَفكار، الذي كان يرهص بإمكانها، والذي ينتمي بسذاجة إلى مدار الشيء موضع السّؤال ويرتسم عبره.

ومع هذا، فمن خلال منطقة كاملة فيها، غير قابلة للتّذويب، منطقة من اللاتفكير ومن العفوية، تستحق الظاهرة البنيوية أن يعالجها مؤرخ الأَفكار. على نحو حسن أو رديء. يستحقّ ذلك كل ما لا يشكل، في هذه الظاهرة، شفافية للسّؤال في ذاته، وكل ما ينبع، في نجاعة طريقة، من الموثوقية التي تُعْزى لِلْمُسَرْنَمِين، والتي كانت تُنْسب قديماً للغريزة التي

1) كتب جان - بيير ريشار، في الواقع، في مقدمته لـ«عالم مالارمه، الخيالي»: «سأكون سعيداً لو استطاع عملي هذا أن يقدم بعض العُدَد والمواد الجديدة لهذا التاريخ المستقبلي للمخيلة والحساسية، للقرن التاسع عشر، غير القائم بعد، لكن الذي سيشكل بلا شك تتمة لأَعمال جان روسيه عن «الباروقي» وبول آزار عن القرن الثامن عشر وأندريه مونغلون عن «ما قبل الرومانتيكية»».

2) كتب كروبير Kroeber، في **الأنثروبولوجيا Anthropology** (ص - 325) أن «مفردة البنية لاتبدو تمثّل إلاّ ضعفنا أمام كلمة تتمتع بدلالتها المحدّدة تماماً، إلا أنها تمتليء فجأة، وستواصل ذلك لعشر سنوات قادمة، بفتنة مرتبطة بالموضة - مثلما في مفردة «الدينامية الجوية» - ثم يُنْزَع إلى تطبيقها في كل مكان دونما تمييز، طالما دامت موضتها، بسبب تناغم مقاطعها».
إننا إذا ما أردنا القبض على الضرورة العميقة المتخفية وراء الظاهرة، اللأمراء فيها، للموضة، وجب علينا أن نتصرف أوّلاً على «نحو سلبي»: فاختيار مفردة هو قبل أي شيء آخر مجموع - بنيويّ طبعاً - من الاستبعادات. وإن معرفة لماذا نقول «بنية» يعني معرفة لماذا نريد الكفّ عن أن نقول «صورة» أو «جوهر» أو «شكل» (غشتالت) أو «تركيبة» أو «مركّب» أو «بناء» أو «علامة ترابطية» أو «كليّة» أو «فكرة» أو «منظومة» أو «حالة» أو «نسْق» الخ... ينبغي كذلك أن نفهم لماذا أبانت كل واحدة من هذه الكلمات عن عدم كفاية، ولكن كذلك أن نفهم لماذا يواصل تعبير «البنية» استعارة بعض دلالات هذه المفردات، الضمنية، ولماذا يسمح لها بأنْ تسكنه.

كان يقال عنها إنها من الثقة سيما وأنها عمياء. ولن يكون من أقلّ أفضال هـذا العلم الإنسـاني المسمّى «التاريخ» أن يعنى، تفضيلاً، بهذه المنطقة الواسعة من «السّرنمـة»، هـذا الـذي ـ هو ـ كل ـ شيء ـ تقريباً، الذي لا يمثل اليقظة الخالصة أو اللّذاعـة العقيم والصّامتـة للسّؤال نفسـه، التي ـ هي ـ تقريباً ـ لاشيء.

لمّا كنّا ما نزال نعيش من الخصوبة البنيوية، فمن السّابق للأوان أن نشرع بِجَلْدِ حُلمنـا. يجب أن نفكّر إزّاءه **بما يمكن أن يعنيه**. ربّمـا فُسِّرَ غـداً كـارتخـاء، إن لم يكن كزلّـةٍ في الانتباه إلى **القوّة**، الذي هو **توتّر** القوّة نفسها بالـذات.* يمـارس **الشكل** forme إغراءه عنـدمـا لا نعود نتمتّع بالقوّة الكافية لفهم القوة الهاجعة فيه. أي للخلق. من هنا، فـالنّقـد الأدبي بنيوي في كل عصر، بفعل جـوهر، وبفعـل مصير. لم يكن ليعرف ذلـك، وأصبـح يـدركـه الآن، وهـو يفكّر اليوم في نفسه، في مفهومـه ونظـامـه وطريقتـه. بـات يعرف أنّـه مفصول عن القوّة التي ينتقم منها أحياناً عندما يُرينـا بعُمقٍ ومهـابـة أن الانفصـال هو شرط العمل نفسـه، وليس شرط الخطاب حول العمل فحسب.[3] هكذا نفهم هذه النّوتة العميقة، هذا النّغم المكتئب الذي يشفّ عن نفسه في صرخات الانتصار والحذق التّقني أو البراعة الريـاضيـة التي ترافق أحيـانـاً بعض التّحليلات المدعوة بـ «البنيوية». شأنها شأن الكآبـة السوداويّـة بـالنسبـة إلى جيـدْ، فـإنّ هـذه

*) يلعب الكاتب على الجناس اللفظيّ ووحدة الجذر اللغويّ بين attention (انتباه) وtention (توتّر) (المترجم).

3) راجع بصدد موضوعة «انفصال» الكاتب، خصوصا الفصل الثالث من المدخل النظريّ لكتاب جان روسيـه : **الشكل والدلالـة : دراسات في البنيـات الأدبيـة من كورني إلى كلوديل**. ترى فيـه إلى ديلاكروا، وديـدرو، وبلزاك، وبودلير، ومـالارمـه، وبروست، وڤاليري، وهنري جيمس، و ت.اس. اليوت، وفرجينيا ولف، وهم يأتون ليشهدوا على أن الانفصـال هو تمـامـاً نقيض العجز النقدي. وبتأكيدنا على هذا الانفصال بين العمل النقدي والقوة الخلاقة، فنحن لا نؤشر إلاّ على ضرورة جوهرية ـ سيقول الآخرون بنيوية ـ بَدَهية، بل عادية، مرتبطة بحركتين، وبلحظتين. يُمْزَج بينهما أحياناً. ولا يشذ عن هذا فلوبير، كما نلاحـظ لدى قراءته مجموعة رسائله الرائعة التي قدمتها مؤخراً جنيفييف بوليم تحت عنوان : «مقدمة لحياة الكاتب».

إن انتباهه إلى حقيقة أنّ الناقـد يروي أو ينقل أكثر ممـا يكتب، يـدفع فلوبير إلى القول : «...إننـا نمـارس النقـد عنـدمـا لا نستطيع ممارسة الفن. مثلما يتحول أحدهم إلى مُخْبر عندما لايستطيع أن يكون جنديـاً. كـان پلوت Plaute [مسرحي يونـاني قديم عرف بسخريته النافذة وصعلوكيتـه / المترجم] سيضحـك من أرسطو لو عرفـه. كـان كورني يتخبّـط تحتـه. وفولتير نفسـه لقيَ ذاته محدّداً من قبل بوالو Boileau [نـاقـد فرنسي من القرن الثـامن عشر عرف بتزمتـه وتـأكيـده الـدائم على ضرورة احترام قيود الصنعة كما ثبتهـا التراث / المترجم]. أن الكثير من الرداءة كـان سَيُوَفَّر على الـدرامـا المعـاصرة لو لم يكن شليغل. وحين ستكتمل ترجمة هيغل، فالله وحـده يعلم إلى أين سنسير ؟» (ص 42). لم تكتمل الترجمـة لحسن الحـظ. وهـذا مـا يفسر ظهور بروست وجويس وفولكنر وآخرين. وربما كان الفـارق بين مـالارمـه وهؤلاء متمثلاً في قراءتـه هيغل. أو كونـه على الأقل قـد اختار أن يمضي حتى هيغل، وعلى أية حالٍ فإن مهلة ما تزال معقودة للعبقريـة. والترجمـات يمكن عـدم قراءتهـا. ولكن كـان لدى فلوبير ما يبرّر خوفه من هيغل : [كتبَ الأخير] : «يحق لنـا أن نـأمل ألا يتوقف الفن عن النمو والاكتمـال في المستقبل. ولكن شكله توقف عن إشباع اسمى حاجـات الفكره. «انـه، في طموحـه الأكبر على الأقل، قـد أصبح بـالنسبـة إلينـا شيئـاً من الماضي. فَقَدَ في نظرنا حقيقته وحياته. وهو يدعونا إلى تفكير فلسفي لا يزعم أنه يضمن له (أي للفن) تجدّداً ما، وإنمـا التعرّف عليه في جوهره، وبدقّة».

التّحليلات ليست ممكنة إلا بعد هزيمة معيّنة للقوّة، وإلا في حركـة الحُمَيّا السّاقطـة أو المندحرة. بهذا المعنى، فالوعي البنيوي هو الوعي وكفى، باعتباره فكراً للماضي، أقصد للواقعة بعامّة. تفكير بالحادث، بالمؤسّس، بالمَبْنِي. تفكير كهذا هو تاريخي، ومـا ـ بعـدي، وغَسَقِي بفعل موقفه نفسه.

ولكن البنيـة لا تتضمّن الشكـل والعـلامـة والتّشكـل فحسب. هنـاك أيضـاً التّضـامن بين العنـاصر، والكلّيـة التي هي، مشخّصـة دائمـاً. إن «المنظـور»، في النّقـد الأدبي، هـو، بحسب تعبيرات جَانْ بْيير رِيشَار، «تساؤلي، وكلياني».[4] وإن قوة ضعفنـا إنّمـا تكمُنُ في كون العجز يفصل، ويحرّر من الالتزام، ويعْتق. منذ هـذه اللّحظـة، نلمح الكلّيـة على نحو أفضل، وتصبح البّانُورَامَا ممكنة الإقامة، هي والـ «بانُورُوغْرَافِيّة». يُعلّمنـا قـاموس لِيتْرِيـه أن «البـانُورُوغْرَاف Panorographe، الذي نرى فيه صورة الأداة البنيوية بـالـذات، قـد اختُرع في 1824 «للتّمكين من الحصول فوراً، فوق سطحٍ مُسْتَوٍ، على نموّ النّظرة الآفاقية للأشياء المحيطة بـالأُفق». بفضل التخطيطيـة وبفضل فضـائيـة معلنـة قليلاً أو كثيراً، نجتـاز، بصورة مستـويـة، وبقـدر أكبر من الحرّيـة، الحقلَ المهجورَ من قبل قُوَاه. كلّيـة مهجورة من قبـل قـواهـا، حتى إذا كـانت كلّيـة الشّكل والمضمون، ذلـك أن الأمر يتعلّق حينئـذ بـالمضمون وقـد أعيـد التفكير بـه عبر الشّكل، والبنية هي الوحـدة الشّكليـة للمضمون والشّكل. سيُقـال إن هـذا التّحييـد من خلال الشّكل هو فعل المؤلف نفسـه قبل أن يكون صنيع النـاقـد. وبمقـدار معيّن ـ ولكن هـذا المقـدار هـو مـا يهمّنا ـ ستكون مقولة كهذه صائبة. بـأيّـة حـال، إن مشروع التفكير بـالكليـة مصرّح بـه اليوم بقدر أكبر من السّهولة، وأن مشروعاً كهذا ليفلت من تلقاء نفسه من الكلّيات المحدّدة للتّـاريخ الكلاسيكي. ذلك أنـه مشروعٌ تجـاوُزِهـا. هكـذا يتبـدّى بُرُوزُ البنيـات، ورسمهـا، بوضوحٍ أكثر عندما يكون قد حُيِّدَ المحتوى، الذي هو طاقة المعنى، الحيّة. كمثْلِ معمارِ مـدينـة غير آهلـة، أو عَصَفت بها عاصفة، واختزلتها كـارثـة طبيعيـة أو فنّيـة إلى هيكلهـا وحـده. مـدينـة لم تعـد مأهولة ولا مهجورة ببساطة، بل هي بالأحرى مسكونـة بـالمعنى وبـالثقـافـة. هـذه المسكونيـة التي تمنعها هنا من العودة إلى الطبيعة، ربّما كانت هي، عموماً، شاكلة حضور أو غيـاب شيء اللغـة الخـالصـة نفسـه. لغـة خـالصـة، تطمح إلى إيواء الأدب الخـالص، موضـوع النّقـد الأدبي الخالص. ما من مفارقة، إذن، في أن يصبح الوعي البنيوي وعيـاً كـارثيـاً، مهـدّمـاً وفي الوقت نفسـه هـدّامـاً، **مفكّكـاً** للبنيـات، كمـا يكون عليـه كـلّ وعي، أو، على الأقـلّ، هـذه اللحظـة

4) عالم مالارمه، الخيالي، ص : 14. **L'univers imaginaire de Mallarmé** .

الانهياريّة التي ترافق حركة كل وعي. إنّنا نلمح البنية في مقام **التّهـديـد**، في اللحظـة التي يجتذب فيها وشُوك الخطر أنظارنا إلى مُرْتَكَز مبنى، وإلى الحجر الـذي يتلخّص فيـه إمكـانـه وهشاشته. يمكن، آنذاك، أن نهدّد البنية بصورة **منهجية**، لا في تعرّقاتها وتشابكاتهـا فحسب، وإنّما في ذلك الموضع السّرّي الذي لا تعود فيه انتصاباً ولا خراباً، وإنّما حالة هُروريّـة. هـذه العمليـة تسمّى (في الـلاتينيـة) : soucier أو : solliciter («الانهمــاك» بـ، أو «الالتمــاس».) أي، بتعبير آخر، ébranler (رجّ أو هـزّ). رجّ لـــه عــلاقـــة بـــالـ «كـــل» (من **sollus**، التي تعني في اللاتينية القديمة : «الكلّ»، ومن **citare** التي تعنى «دفع»). إن الانهمـاك والالتمـاس البنيويين، عنـدمـا يصبحـان منهجيين، لا يمنحـان نفسيهمـا من الحرّيـة التّقنيـة إلاّ وهمهـا. ذلـك أنهمـا يستأنفان، في الحقيقة، داخل خطاب المنهج، انهماكاً بالكيان والتماساً له، وتهديداً تاريخيـاً ـ ميتافيزيقياً للأُسس. وإنه لَفِي حقب التخلّع التاريخي، عندمـا نكون مطرودين من «الموضع»، يتنامى من تلقاء نفسه هذا الولع البنيوي الذي هو، في آن واحـد، ضرب من السّعـار التجريبي والتخطيطيـة المتكـاثرة. ولا تشكّل البـاروكيـة إلا مثـالاً عليـه بين أمثلـة أخرى. ألم يُتَحَـدَّث بصددها عن «شعريـة بنيويـة» و «مؤسَّسـة على بلاغـة»[5] ؟ لكن كـذلـك عن «بنيـة متشظّيـة»، و «قصيدة متفجّرة تبدو بنيتها وهي في طريقها إلى الانشطار»[6] ؟

وإذن، فإنّ الحرّية التي يضمنها لنـا هـذا التّحرّر من الالتزام، تحرّراً نقـديـاً وحرجـاً* في آن، إنّما هي تلمُّس وانفتاح على الكلّية. ولكن ما يخفي علينا هذا الانفتاح ؟ لا في مـا يـدع جانباً وخارج مجال النّظر، وإنّما في ضيائه نفسه ؟ هذا ما لا يمكن التّوقّف عن التّساؤل عنـه ونحن نقرأ كتاب جَانْ رُوسِيه، الجميل، **الشّكل والدّلالة، دراسات حول البنيات الأُدبيـة من كُورنِيه إلى كْلُودِيل**».[7]

لا يمثّل تساؤلنا ردّة فعل على ما سمّاه آخرون بـ «البراعة» والذي يبدو لنا، في مـا خلا بعض المواضع، أكثر من هذا وأفضل بكثير. ما سنحاوله أمام هذه التّمـارين اللاّمعـة والنـافـذة،

5) راجع جيرار جينيت : **شعرية بنيوية**. في «تل كل»، العدد ٧.

Gérard Genette, Une poétique structurale, Tel Quel, 7, automne 1961.

6) راجع جان روسيه : «أدب العصر الباروقي» في فرنسـا، جـ 1، «سيرسيـه والطـاووس» **Jean Rousset, La littérature baroque en France, I. Circé et le Paon»** نقرأ، بالتحديد (ص 164) بخصوص مثـال ألمـانيّ، أنّ : «الجحيم عـالم مشظّى ومخرّب، تحـاكيـه القصيدة عن قرب، من خلال هذا المزيج من الصرخات والتأوهات المقذوفـة بغزارة، في سيل من النـداءات المتلاحقـة، فتختزل العبارة إلى عناصرها المفككة ويتخلع إطار السوناتة : أبيات إما شديدة القصر أو بالغة الطول، ورباعيات منعـدمـة التوازن : إن القصيدة هنا لَتَتفجر...».

*) (critique) بجميع معانى الكلمة).

7) **الشكل والدلالة**، مرجع سبق ذكره، منشورات جوزيه كورتي، 1962.

الموجَّهة لتطبيق منهجٍ، هو بالأحرى تحرير قلقٍ أصمّ، في النّقطة التي لا يكون فيها قلقنا نحن وحدنا، أي قلق القارئ، وإنّما حيثما يبدو لنا وهو يلتقي، تحت لغة هذا الكتاب، وتحت عملياته وأفضل نجاحاته، نقول يلتقي وقلق المؤلف نفسه.

صحيح أن رُوسيه يعترف بأعمال يرتبط عمله معها بصلات قرابة عديدة : بْلاَنْشُو، بُولِيه، شْبِتْسر، رَايْمُون، بِيكُون، سْتَارُوبَنْسْكِي، رِيشَار، الخ... ولكن على الرّغم من هذا الملمح العائليّ، ومن استعاراته المتعددة من هذه الأعمال، وإشارات العرفان والثناء المتكررة، فإن **الشكل والدلالة** يبدو لنا، في جوانب منه عديدة، وهو يمثل محاولة متوحِّدة.

وفي الموضع الأول، من خلال اختلاف **مقصود**. اختلاف لا ينعزل فيه رُوسِيه باتخاذ مسافة ما، وإنّما بتعميقه المقاصد المشتركة، بدقّة وبحرص، وبتمكينه ألغازاً خفيَّة من الانبثاق من تحت قيَمٍ مُتَّفَقٍ اليومَ، عليها، ومحترمة. قِيَمٌ هي، بلا شك، حديثة، ولكنها أصبحت تقليدية بما فيه الكفاية لتشكل كليشهات للنقد، أي، إذَنْ، لأنْ نبدأ بإعادة التفكير فيها والتشكّك بها. ويوصل لنا رُوسِيه مقصده في مدخل منهجي لا ريب في أنه سيشكل، إلى جانب مدخل **عَالم مَالاَرْمِه، الخَيالِيّ** (لجَانْ بْيير رِيشَار) جانباً مهمّاً في خطاب المنهج في النقد الأدبي. وبإكثاره من المراجع والمصادر الممهّدة، لا يشوِّش رُوسِيه مقصده، وإنما ينسج على العكس شبكة تؤكد أصالته بِعُمق.

فمثلاً : إن تشكل اللغة في الواقعة الأدبية واحداً أو كلاًّ ملتحماً مع المعنى، وأن ينتمي الشكل إلى محتوى العمل، وأنْ «لايكون العمل في الفن الحديث، بحسب كلمة لِغَايتَان بيكون، تعبيراً وإنّما خلقاً وإبداعاً»[8] **فهذه فرضيات لا يتحقّق الإجماع عليها إلاّ بفضل مفهوم** جِدّ ملتبس للشكل أو للتعبير. الأمر ذاته بالنسبة لمفهوم «المخيّلة» هذه القدرة على التوَسُّط أو التركيب بين الروح والنص؛ هذا الجذر المشترك للشامل والخاص ـ كما في جميع الهيئات المفصول بينها على هذا النحو ـ هذا الأصل الغامض لهذه الرسوم أو التخطيطات البنيوية

8) بعد أن ذكر روسيه (ص 7 من المدخل) هذه الفقرة لغايتان بيكون : «كان العمل قبل الفن الحديث يبدو تعبيرا عن تجربة سابقة (له)... يقول العمل ما تَمَّ تصوُّره أو رؤيته، بحيث لا يكون بين التجربة والعمل سوى الانتقال إلى تقنية تنفيذية. أما في الفن الحديث، فليس العمل تعبيراً وإنما هو خلق وإبداع : يوفر للرؤية ما لم نَرَه قَبله، ويشكل ويصنع بدل أن يعكس»؛ بعد ذكر هذا المقطع يُشخّص روسيه ويُميّز أكثر إذْ يكتب : «انه في نظرنا لفارق كبير وفتح عظيم حققه الفن الحديث، بل بالأحرى الوعي الذي يحققه هذا الفن بعملية الخلق...» (التشديد من دريدا). يرى روسيه أننا نحقق اليوم وعياً بعملية الخلق بعامة. في حين يرى بيكون أن التحوّل يمسّ الفن وليس الوعي الحديث للفن وحده. كتب في مكان آخر : «أن تاريخ الشعر الحديث بكامله قائم في إبدال لغة تعبير بلغة خلق... على اللغة أن تنتج العالم الذي لم تعد قادرة على أن تعبر عنه» (مقدمة لعلم جمال للأدب، الكاتب وظله، 1953، ص 259).

المجرَّدة، لهذا الانسجـام بين «الشكل» و «المضمون» الـذي يجعل ممكنـاً كلاًّ من العمل والنفـاذ إلى وحدة العمل؛ هذه المخيلة، إذَنْ، التي كانت تمثّل في نظر كَانْتْ بحدّ ذاتهـا فنّـاً، أو الفن بعامة، الذي لا يميز أصلاً بين الحقيقة والجمـال : هـذه المخيلـة التي هي نفسهـا مـا يتحـدث عنه، رغم بعض الفوارق، كل من **نقد العقل الخالص** و **نقد مَلَكَةِ الحُكْم**. فنّ، على أنـه «فن مخفي»،[9] لا يمكـن «عرضـه عـاريـاً أمـام الأبصـار».[10] كتب «كـانت» : يمكـن أن نـدعو الفكرة الجمالية تمثُّلاً غير قابل للعرْض، للمخيلة (في حرية «لعبها»):[11] المخيلة هي الحريـة التي لا تسمح برؤيتها إلا في آثارها. هذه الآثار ليست في الطبيعة، إلا أنها لا تسكن عـالمـاً آخر غير عالمنا. «في الواقع، إن للمخيلة (باعتبارها قدرة على المعرفـة، منتجـة) إمكـانـات كبيرة لخلق طبيعة ثانية انطلاقاً من المادة التي تمـدّهـا بهـا الطبيعـة الفعليـة».[12] لـذا يجب ألا يشكل الـذكاء المَلَكة الأساسية التي يستخدمها الناقد، عندما ينطلق مستطلِعاً المخيلـة والجمـال، «مـا نـدعوه بـالجمـال، والـذي يكـون فيـه الـذكاء في خـدمـة المخيلـة، وليس الأخيرة في خـدمـة الـذكاء».[13] ذلك أن «حرية المخيلة تقوم بالذات في كونها ترسم مخططاتهـا الأوليـة من دون حـاجـة إلى المفهوم».[14] هذا الأصل المُلْغز للعمل بِمَا هُوَ بِنْيَـةٌ وَوَحْـدَة غير قـابلـة للفصل ـ وبمـا هو موضوع للنقـد البنيويّ ـ هو، بحسب مـا كـان يراه كَـانْتْ، «الشيء الأول الـذي يجب أن يتركّـز عليـه انتباهنا».[15] وبحسب ما يراه رُوسيـه أيضـاً. فمنـذ الصفحـة الأولى من كتـابـه، نراه وهو يربـط بين «طبيعة الواقعة الأدبية» التي لم تُسْتَنْطَق بما فيه الكفاية أبداً، وبين «الدور الذي تلعبه في الفن هذه الوظيفةُ الأساسية، المخيلةُ» التي تكثر بصددها «التعارضات واللاّ ـ يقينات». إن هذا التصوُّر لمخيّلة تنتج المجاز ـ أي كل شيء في اللغة ما عدا فعل «الكينونـة» ـ مـا يزال يشكل لدى النقاد ما يدعوه بعض الفلاسفـة اليوم مفهومـاً عِلاَجيـاً مستخـدَمـاً بسـذاجـة. تجـاوُز هـذه الغشامة التقنية يعني أن نحوّل المفهوم العلاجيّ إلى مفهوم ثيمي (موضوعاتي). ويبدو أن هـذا هو أحد مشاريع رُوسيه.

9) **نقد العقل الخالص** (الترجمة الفرنسية لتريميسايغ وپاكو، ص 153). لا يستخدم روسيه نصوص كـانت التي نرجع إليهـا هنـا، وتلك التي سنستحضرها في ما يلي. وسنشير طوال هذه الدراسة إلى صفحات كتاب روسيه مباشرة في كل مرة نقدم فيها قبسة يذكرها هو.

10) المرجع السابق.

11) **نقد ملكة الحكم**، الفصل 57، الحاشية الأولى، الترجمة الفرنسية، لغيبلان، ص 157.

12) المصدر السابق، فصل 49، ص 133.

13) المصدر نفسه، ص 72.

14) المصدر نفسه، فصل 35، ص 3.

15) «نقد العقل الخالص»، ص 133.

للقبض على فعل المخيلة بأقرب ما يمكن، يجب، إذَن، الالتفات إلى الداخل غير المرئي للحريّة الشعرية. يجب الانفصال بغية الالتحاق بالأصل الأعمى للعمل، في ظلامه أو ليلِه. هذه التجربة في التحوّل، التي تؤسس الفعل الأدبي (كتابةً أو قراءة) هي من الخصوصية بحيث لا تستطيع مُفرَدَتَا الانفصال والمنفى، اللّتان تدلاّن دائماً على انقطاعٍ وعلى مسيرة داخل العالم، أن تَبينا عنها مباشرةً، وإنما فقط أن تشيرا إليها عبر استعارة يستحقّ انحدارها النِّسَبيّ وحده أن يستقطب التفكير كلَّه. ذلك أن الأمر يتعلّق هنا بخروجٍ عن العالم، في اتجاه موضع لا يشكل **لا ـ موضعاً** ولا عالماً آخر، ولا يُوتُوبِيَا ولا تعلّة. انه، بحسب كلمة لـ فُوسيّون، يذكرها رُوسِيه (ص 11 من المدخل)، خَلْق «كونٍ ينضاف إلى الكون». خلْق لا يدل على شيء آخر سوى النفاذ إلى الكل، إلى ذلك العدَم الجوهريّ الذي يمكن لكل شيء أن ينبثق انطلاقاً منه، وأن ينتج نفسه دَاخل اللغة، والذي يذكّرنا صوت مُوريس بْلاَنْشُو، بإلحاح الأعماق، بأنه يشكّل إمكان الكتابة نفسها بالذات، والإلهام الأدبي بعامة. وحده الغياب المحض ـ لا غياب هذا أو ذاك، وإنما غياب الكلّ الذي يعلن كلُّ حضورٍ عن نفسِه فيه ـ يمكنه أن **يُلهِم**، أي، بتعبير آخر، أن يعمل ويمكّن بالتالي من العمل. وأن الكتاب الصافي أو الخالص إنما يتّجه بطبيعة الحال نحو شَرْقِ هذا الغياب الذي هو محتواه الخاص والأوّل، في ما وراء ـ أو ما قبل ـ عبقريةِ كلِّ ثراء. الكتاب الخالص، الكتاب نفسه، وبعامة، عليه أن يكون، في ما هو أكثر استحالةً فيه على التعويض، هذا «الكتاب عن لاشيء» الذي كان يحلم به فْلَوبير. حُلْم في «نيجاتيف»*، حلم في الرماد، هو أصل الكتاب الكليّ الذي سَكَنَ مخيّلات أُخرى. هذه الشاغرية** كموقف للأدب، هي ما على النقد أنِ يُقرَّ به باعتبارِه خصوصيةَ موضوعه، وما يجب أن ينعقد الكلام حوله دائماً : موضوعه الخاص، ما دام العَدم أو اللاّشيء لا يشكل بذاته موضوعاً، وإنما الطريقة التي بها يُحدّد هذا العدَم **نفسه** فيما هو يضيع. انه العبور إلى تَحَدُّد العمل وتعيُّنه كقناع للأصل أوكَتَنَكرٍ له. غير أنَّ هذا الأصل ليس ممكناً ولا قابلاً للتفكير إلا تحت التنكر. ويرينا رُوسِيه إلى أي حدٍّ كانَ لعقولٍ بِمِثْلِ اختلافِ دُولاَكْرُوَا وبَلْزَاك وفْلَوبير وڤَاليري وبْرُوسْت و تي.اس. إلْيُوت وفِرْجِينْيَا وُولْف، وآخرين، نقول كان لها بِهِ وعيٌ مؤكَّدٌ وواثق، حتى إذا تعذر، مبدئياً، أن يكون واضحاً ومتميّزاً، بما أنه لا يشكل حدْساً بشيء معيَّن. ويجب أن نجمع بهذه الأصوات صوت أَنْتُونَان آرْتُو الذي كان الصوت الأقل مداورَة : «بدأتُ في الأدب بكتابة كتب لكي أقول إنني لم أكن أستطيع كتابة شيء قط.

*) بمعنى نيجاتيف الصورة، نسختها الأولى السوداء (المترجم).

**) [كون الشيء شاغراً أو غير مشغول].

إن فكري، عندمـا يتوفر لـديّ شيء لأقوله، كـان هو مـا يمتنع عليّ أكثر من أي شيء آخر. لم تكن لـدي أفكـار أبـداً. وإن كتـابين اثنين جـد موجزين، يقع كـل منهمـا في ستين صفحـة، ينزلقـان فوق هـذا الغيـاب العميق، الـدّائم والمُلِحّ كـالوبـاء، لكل فكرة : إنهمـا **قلب الهـلام** L'Omblic des limbes* **وميزان الأعصـاب** «le Pèse-nerfs»[16] وعي بـامتـلاك شيءٍ لِيُقـال، هـو وعي بلا شيء. وعيٌ ليسَ بالفقير للكلّ بقـدر مـا هو «مقموعـه». وعي بلا شيء، يمكن انطلاقـا منه أن يثرى الوعي بكل شيء، وأن يحقق لنفسه معنى وشكلاً. يمكن أن ينبثق الكلام أيضاً، إذ أن فكرة الشيء باعتباره «ما هو» تمتزج هنا مقدّمـاً بتجربـة الكلام الخـالص، وهـذه الأخيرة بـالتّجربـة نفسهـا. لكن ألا يلزم الكلام بتسجيلـه،[17] مثلمـا يلزم الجوهر اللاّ يَبِنْتسِيّ بـالوجود، ويتجه حثيثاً إلى العالم اتجـاهَ القوة إلى الفعل ؟ إن قلق الكتـابـة، إذا لم يكن، وإذا كـان لا يجب أن يكون، ذروةً مـأسويـةً **محـدّدة**، فلأنـه لا يمثل بصورة أسـاسيـة تعـديـلاً أو انفعـالاً تجريبيّين للكـاتب، وإنمـا المسؤوليـة عن هـذا **الانحصـار**، عن هـذا الممرّ الضيق بـالضرورة للكلام، والذي تتدافع لصُقَةُ الـدلالات الممكنـة، ويعيق بعضها بعضـاً، ولكنهـا تَتَنـادى أيضـا، ويستفزّ بعضها البعض الآخر على نحو غير متوقَّع، وكما لو كان يحدث رغمـاً عني، في ضربٍ من الإمكـان المشترك، الأعلى والمستقل، للـدلالات؛ ضرب من القـدرة على الغمـوض واللبس تبـدو الطبيعـة الخلاقـة لله الكلاسيكي** فقيرة بـإزائهـا إلى درجـة بعيـدة. يُخِيفني الكـلام لأنني، إذْ لا أقول أبداً أشياء كـافيـة، فـأنـا أقول دائمـاً أكثر ممـا يلزم من الأشيـاء أيضـاً. وإذا كـانت الضرورة في التحوّل إلى نَفَسٍ، أو كلام، تُضيِّق الخنـاق على المعنى ـ هو ومسؤوليتنـا عنـه ـ فإن الكتابة تخنق الكلام أكثر وتعيقه أكثر أيضاً.[18] الكتابة هي قلق «الرّوح» في التجربـة العبرانيـة،

*) يترجم بعضهم L'Omblic des limbes إلى : «سرّة اليمـابيس». والأخيرة تفيـد، في التراث المسيحيّ، المنطقـة التي تحـال إليهـا أرواح الصغار الذين يموتون من غير تعميد، في انتظار بلوغ الجنّـة. لا يفكر آرتو بهـذا المعنى الـديني، وإنّمـا بـالمعنى الآخر المجازيّ للمفردة، وهو كلّ ما لا يحيط بـه الفكر ومـا لا يتمتّع، بَعْـد، بشكل. هلاميّة الأفكـار والأحـاسيس التي تركّز عليهـا مجموعته المذكورة (المترجم).

16) يـذكرهُ موريس بلا نشو في مجلّة لارش L'Arche (27 ـ 28) أب ـ ايلول 1948، ص 133. وألا تُوصَف الـوضعيـة نفسهـا في «مدخل إلى طريقة ليوناردو دافنشي» ؟

17) ألا يَتَأسّس الكلام بموجب هذا الإلزام ؟ وألا يشكل ضرباً من التمثُّل المميَّز له ؟

**) [الفكرة الكلاسيكية للّه].

18) إنه أيضاً انحصارُ نَفَس ينقطع لكي يدخل في ذاته، ليتنفّس ذاته ويعود إلى منبعه الأول. ذلك أن الكلام هو معرفـة أن الفكر، حتى يتمظهر وينقال، **عليه** أن يصبح أوّلاً غريباً على نفسه. إذ ذاك يحاول استعادة نفْسه فيما يمنحها. لذا نحس تحت لغـة الكاتب الأصيل، هذا الذي يريد البقاء بأقرب ما يمكن من أصل فعله، نحس بهذه الحركة التي تحـاول سحب الكلام الملفوظ [كالزفير] وإعـادتـه إلى الـداخل. الإلهـام(*) هو هـذا أيضـاً. يمكن أن نقول عن اللغـة الأصليـة مـا يقولـه فويربـاخ عن اللغـة الفلسفية : «لا تخرج الفلسفة من الفم أو اليراع إلا لتعود مبـاشرة إلى ينبوعهـا **الخـاصّ**. أنهـا لا تتكلم حبّاً بـالكلام (من هنـا =

المتحسَّس من جهة العزلة والمسؤولية الانسانيِّين. من جهة «إرميـا» المنثني تحت الوحي («خـذ كتاباً واكتب فيه كل ما قلتُه لـك من كلام»)، أو من جهـة «بـاروخ، وهو يكتب مـا تلقّـاه من أرميـا»، الـخ... (أرميـا 36 ـ 422). أو هي أيضـا «الهيـأة» الإنسـانيـة المحض كمـا تتلخص في «البنَويْمـاتولوجي» pneumatologie، علم النَّفَس (الإلهي) والروح واللوغـوس، والـذي ينقسم إلى ثلاثة أقسام : الإلهيّ، والملائكيّ، والبشريّ. إنهـا اللحظـة التي ينبغي **أن نقرّر فيهـا** إذا كنـا سنخطّ ما نفهم، وإذا كان هذا الخط أو النقش سينقذ الكلام أم يحكم عليه بالضيـاع. أن اللّـه، إلـه لاَيْبْنِتْس مـا دمنـا جئنـا على ذكره منـذ وهلـة، لم يكن يعرف عـذاب الاختيـار بين الممكنات. كان يفكر بـالممكنـات في الفعل، ويتصرف بهـا على هـذا النحو في فهمـه هو أو «لـوغـوسـه». إنـه «الأفضـل»* الـذي تسـاعـد عليـه في جميـع الأحـوال وعـورة الممرّ الـذي هـو **الإرادة**، وكل وجود إنما يواصل «التعبير» عن كلية الكون. وهكذا، فليس هنـا من تراجيـديـا **للكِتَـاب**. ليس هنـا سـوى الكِتَـاب، وهـو الكِتَـاب نفسـه الـذي ينبثّ في الكتب كلّهـا. في التيوديسـة»** نرى إلى «تيودور»، الـذي «أصبح قـادراً على مجـابهـة السطوع الإلهيّ في نظرة ابنـة

= كرهها للجُمَل الفارغة) وإنمـا لكي لا تتكلم : **لتفكّر**... أن أدلّل أو أثبت هو بكل بسـاطـة **أن أري أن مـا أقولـه صحيح؛** أنه، ببساطة، استعادة استلاب الفكر في **المنبع الأصليّ** للفكر. من هنا لا يمكن إدراك دلالـة البرهـان من دون الرجوع إلى **دلالة** اللغة. ليست اللغة بشيء آخر سوى **تحقيق النوع** [البشري]، ووضع الـ «أنا» والـ «انت» في علاقة موجّهة لتمثيل وحـدة النوع بإلغاء انعزالهما الفردي. لذا، فالعنصر [الحـامل] للكلام هو الهواء، هـذا الوسـط الحيويّ الأكثر روحـانيـة والأكثر كونيـة». (**«مسـاهمة في نقد فلسفة هيغل»**، 1839، في «بيانات فلسفيـة» ,Contribution à la critique de la philosophie de Hegel 1839 الترجمة الفرنسية لالتوسير»). لكن أنسِيَ فويرباخ أن اللغة «الأثيرية» تنسى نفسها ؟ وأن الهواء لا يشكل عنصر التـاريخ أو وعـاءه إذا لم يستقرّ (أي الهـواء) أو يستريـح على الأرض ؟ الأرض الثقيلـة، الصـارمـة، والصلبـة. الأرض التي نشتغلهـا، ونخدشها، والتي عليها نكتب. والعنصر الذي ليس بالأقل كونية، الذي ننقش عليه المعنى ليدوم.
أن هيغل يقدم لنا هنـا كبير العون، إذ يفكر هو الآخر في استعـارة روحـانيـة حول العنـاصر الطبيعيـة بـأن «الهواء هو الجوهر الدائم، الكوني والشفاف بصفاء»، وبان «المـاء هو... الجوهر **المُهدى والمضحّى** بـه باستمرار»، وأن «النـار... هي وحـدتهمـا المنعشة»، أما الأرض فهي في نظره «**العُقْدة القويّة** لهذا الانتظام وموضوع هذه الجواهر أو الماهيات، وموضوع سياقها وأصلها وعودتها». (**علم ظواهر الروح** الترجمة الفرنسية لجان هيبوليت، ص 58).
أن مُشْكل العلاقات بين الكتابة والأرض هو أيضاً مشكل إمكان مثل هذه المعالجة المجازية للعناصر. مشكل أصلها ومعناها.

*) يرجع الإلهـام والنفس في الفرنسيـة إلى جـذر لغوي واحـد respiration تفيـد : «التنفّس» وinspiration تفيـد : «الإلهـام» وaspiration تفيـد : «الشهيق» و«الطموح» أو «التمنّي» في آن معـاً. أمّـا expiration (وقـد استعـار منهـا الفيلسوف صفـةً للكلام الملفوظ أو المبثوث إلى خارج)، فتُفيد : «الزفير». (المترجم).

*) واضحةٌ، هنا، الإشارة إلى عقلانية لايبنتس الروحانية واعتقاده بأنّ النزوع الطبيعي لدى الكائنات هو السعي إلى «الكمال» وأن كل شيء سائر نحو الأفضل، في «أفضل العوالم». (المترجم).

**) التيوديسـة Théodicée (في طيبة اللّه وحرية الإنسـان وأصل الشرّ) رسالة فلسفيـة للايبنتس، كتبهـا في الفرنسيـة في 1710 ردا على «بايل» Bayle، يؤكد فيها على تطـابق العقل والإيمـان، ويعرض نظرتـه المتفـائلـة عن «أفضل العوالم» المشـار إليهـا في حاشيتنا الـسابقة : (المترجم).

جُوبِّيتِر، نرى إليه مَقُوداً من قبل الفتاة في «قصر المصائر» الذي يأتي إليه جُوبِّيتِر، «هـذا الـذي راجع (الممكنات) قبل بداية العالم الموجود»، و«حَوَّلَ الإمكـانـات إلى عوالم»، و«قـام بـاختيـار الأفضل بين الكل»، «يـأتي أحيـانـاً ليـزور هـذه الأمـاكن وينعم بتفحص الأشيـاء من جـديـد، ويجدّد اختياره الذي لا يعـدم أن يشعر فيـه بـالرضى واللـذة». يُقـاد تُيودُور حينئـذ إلى منزل «كان بحدّ ذاته عالَماً». كان في هـذا المنزل سفْرٌ ضخم من الكتـابـات، ولم يتمكن تُيودُور من أن يمنع نفسه من التساؤل عن معناهـا. فتجيبـه الإلهـة : إنـه تـاريخ العـالم الـذي نحن بِصـدد زيـارتـه الآن. لقـد رأيتَ رقمـاً على جبين سِيكْسْتُوس، فـابحثْ في هـذا الكِتَـاب عن الموضع الذي يشير إليه الرقم. فيبحث عنه تُيودُور. ويقع بالفعل على حكاية سيكستوس بتفصيل أكبر مما وجدَ في الموجز. وقال له : بَالاَسْ : «ضع أصبعك على أيّ خطٍّ تختـاره، وسترى مـا يشير إليـه الخـط مجسّـداً في جميع تفـاصيلـه. ففعلَ، ورأى جميع خصـائص سِيكْتُوس ذاك متجليّـةً أمامه».

ليست الكتابـة التفكير بكتـاب لاَيْبِنْتْس كـإمكـان مستحيل، فحسب. إمكـان مستحيل، وحدّ أو تخْم شَخَّصه «مَـالاَرْمِـه» بوضوح. كتب إلى فِرْلِين : «لسوف أذهب أبعـد، وأتحـدث عن **الكتاب**، مُوقناً من أن ليس هناك في الحقيقة سوى **كتاب** واحد، يحاوله، دون علم منـه، كل من يمارس الكتابة، حتى الجنّ...» «إيضاح هذا : أن جميع الكتب تتضمن تقريباً التحام أشيـاء كاملة مكرورة : بل حتى أنه ليس هناك ـ للعالم قـانونـه ـ سوى **كتـاب** مقـدس واحـد مثلمـا تحاكيه الأُمَم. والفارق، بين كتاب وآخر، يقدم دروساً مقترحـة في سبـاق كبير من أجل النص الحقيقي بين العصور المدعوة بالمتحضِّرة، أو الآداب». أن الكتابة ليست فقط معرفة إنّ الكتاب لا يُوجد وأن ثمـة إلى الأبـد كتُبٌ يتكسر فيهـا، حتى قبل أن يكون واحـداً، معنى عـالم غير مفكَّرٍ فيه من قِبَل ذاتٍ فاعلة مطلقة، وأنّ «غير المكتوب» و«غير المقروء» لا يمكن استعادتهما أو اغترافهما مما لا غورَ له عبر سلبية طيّعة لديالكتيكٍ معيَّن، وأننا، إذ نتكبد حقيقـة أنّ «ثمـة أكثر ما يلزم من الكتابات» فإنما نتباكى على هـذا النحو على غيـاب **الكِتَـاب**. إنّهـا لا تعني فحسب فقـدان اليقين الـلا هـوتي في رؤيـة كـل صفحـة وهي تلتحم من تلقـاء ذاتهـا بـالنص الوحيد للحقيقة، «كتاب العقل» كما كانت تُسمّى في السابق الصحيفة التي كـانت تُسَجّل فيهـا للذاكرة الحسابات والتجارب، دفتر شجرة الأنساب، وكتـابٍ **للعقل** هـذه المرة، مخطوط لانهـائي يقرأه إلـهٌ كان سيُعيرنـا يراعـه بصورة مُرْجَـأة قليـلاً أو كثيراً، هـذا اليقين المفقـود، هـذا الغيـاب للكتـابـة السماويـة، أي، أوّلاً، غيـاب الإلـه اليهوديّ، الـذي يكتب هـو نفسـه أحيـانـاً. هــذا الغياب لا يحدد فقط، وبصورة غامضة، شيئاً كهذا الذي يُسمّى «الحداثة». إنه، باعتبـاره غيـاباً،

وفي الوقت نفسه هاجساً ملحّاً للعلامة الإلهية، إنما يوجه كل النقد وعلم الجمال الحديثين. وليس في هذا ما يُدهش : كتب جُورْج كَـانْغْلِيم أن «الفكرة التي يكوّنها الإنسان لنفسه عن قدراته الشعرية إنما تستجيب إلى الفكرة التي يكوّنها لنفسه عن خلق العالم، والمَخْرَج الذي يمنحه لمشاكل الأصل الجذري للأشياء. إذا كان مفهوم الأصل ملتبساً، وجودياً وجمالياً، فهو لم يكن كذلك لا بمحض مصادفة ولا بفعل اختلاط».[19] ليست الكتابة الاعتقاد بأنه، من خلال الكتابة وعبْرَ «سنان» الأسلوب* يجب أن يمرّ الأفضل كما كان لاَيْبِنْتس يعتقد به بخصوص الخلق الإلهيّ، ولا أن يكون هذا الممرّ إرادةً، ولا أن يعبّر المكتوب عن الكون بما لا نهاية له، ويكون شبيهاً به وجامعاً له على الدوام. الكتابة هي أيضاً ألا نستطيع استباق فعل الكتابة بمعناه أبداً : خافضين بذلك المعنى، ورافعين في الحركة نفسها عملية الكتابة. إنها أخوّة أبدية بين التّفاؤل اللاّهوتي والتّشاؤم : لا شيء أكثر تطميناً، وفي الوقت نفسه لا شيء أكثر بعثاً على اليأس ولا أكثر تحطيماً لكتاباتنا من الكتاب اللاّ-يبنْتسي**. ممَّ ستحيا الكُتُب، وما ستكون إنْ لم تكن وحيدة، جدّ وحيدة، عوالم لا متناهية، ومفصولة ؟ الكتابة، هي معرفة أنَّ ما لم يُنْتج بعد في الحرف ليس له من مأوى آخر، وأنه لا ينتظرنا كنَقْشٍ سابق الوجود في فَهمٍ إلهيٍّ ما. إن على المعنى أن ينتظر أنْ يُقال وأن يُكتب، حتى يسكن نفسه ويصبح ما يكون باختلافه عن نفسه، أي : المعنى. هذا ما يعلّمنا هُوسْرل أن نفكر به في **أصل الهندسة**. بهذا يستعيد الفعل الأدبي قدرته الحقيقية في منبعه وفي أصله. في مقطع من كِتَابٍ كان مِيرْلُو بُونْتِي يفكر بكتابه عن **أصل الحقيقة**، كتبَ أن «التواصل في الأدب ليس نداءً بسيطاً يوجّهه الكاتب إلى دلالات تشكل جانباً من هيئة ما قبلية للفكر البشري : بل إن هذا التواصل هو الذي يحرِّض على قيامها من خلال تحفيزٍ أو نمطٍ من الفعل المائل. إن الفكر، لدى الكاتب، لا يوجّه اللغة من الخارج : الكاتب هو نفسه كَمِثْلِ لسانٍ جديد يتأسّس».[20] وكتبَ في موضع آخر : «تفاجئُني كلماتي أنا نفسي، وتُعَلّمني فكري».[21]

19) «تفكيرات حول الخلق الفني كما كان يراه الآن» Réflexion sur la création artistique selon Alain ترينا هذه الدراسة جيداً أن «نسق الفنون الجميلة» Système des Beaux – Arts (لألآن)، المكتوب أثناء الحرب العالمية الأولى، يقوم بما هو أكثر من مجرد الإرهاص بالموضوعات التي تُعْتَبر الأكثر أصالة لعلم الجمال «الحديث». وهذا خصوصاً عبر نزعة مضادة للأفلاطونية إلا أنها لا تستبعد، كما يرينا إياه كانغليم، وفاقاً عميقاً مع أفلاطون في ما وراء أفلاطونية «مأخوذة بلا مَكْر».

*) [كما يقال : سنان الرمح].

**) واضح أن خطورة الكتاب اللاّيبنتسي آتية من كونه الأوضح، والأكثر منطقية والأكثر استبعادا لكل غموض أو لبس (المترجم).

20) نُشرت هذه الفقرة في مجلّة الميتافيزيقا والأخلاق : Revue de métaphysique et de morale (oct.-déc. 1962, p. 406-7).

21) «المشكلات الحاليّة للظاهراتية» : Problèmes actuels de la phénoménologie, p. 97.

إذا كانت الكتابة خطيرة ومُقلقة، فلأنها «بدئية» أو تدشينية بالمعنى الأكثر فتوة للكلمـة. لا تعرف أين تمضي، لا تعقُّلَ يمنعهـا من هـذا الاستعجـال الجـوهري في اتجـاه المعنى الـذي تؤسّسه هي، والذي هو مستقبلها أوّلاً. ولكنهـا لا تكون نَزِقَـة إلا بفعل جُبْن. مـا من ضمانـة لهـا إذَنْ ضد هذه المجازفة. إن الكتابة، بالنسبة للكاتب، حتى إذا لم يكن مُلحـداً، وحتى إذا كـان كاتباً، هي إبحار أوّل بلا عناية. أكـان القـدّيس جَـان كرِيسُوتُوم يتحـدث عن الكـاتب ؟ لقـد كتب : «كان يلزم ألاّ نحتاج إلى الكتابـة، وأن تمنح حيـاتنـا نفسهـا بمثل هـذا الصفـاء بحيث تحل عناية الروح في أنفسنـا محلّ الكُتُب، وتنطبع في قلوبنـا كمـا ينطبع الحبر في الكتب. لأننا قمنا بتنحية العناية، بات علينا أن نستخـدم الكتـابـة التي هي إبحـارٌ ثـانٍ».[22] ولكن، بعـد وضع كل إيمان أو ضمانة لاهوتية جانباً، ألاَ تنبع تجربـة «الثـانويـة» من هـذا الازدواج الغريب الذي يمنح المعنى المؤسَّس ـ المكتوب ـ نفسه فيه كمـا لو كـان مقروءاً من قَبْلُ أو بـالتزامن، حيث الآخر حاضرٌ هنا، يراقب ويجعل فعل الرَّوَاح والمجيء والعمل بين الكتابـة والقراءة غير قـابل للتـذويب ؟ إن المعنى لا يقوم قبل الفعل، ولا بَعْـده. ومـا نـدعوه اللّـه، والـذي يـدمـغ بطبيعة «ثانوية» كل إبحار إنساني، أليس هو هذا المرور : هذه التبادليّـة المُرْجَـأة بين القراءة والكتابة ؟ شاهد مطلق، وطرف ثـالث أشبـه مـا يكون بشفـافيـة المعنى في المحـاورة، حيث يكون ما نبدأ بكتابته مقروءاً من قبل، وحيث سلفاً يكون ما نبدأ بقوله بمثابة إجابـة ؟ كـائن مخلوق، وفي الوقت نفسـه أبٌ للوغوس. حلقيّـة اللّـوغـوس وتراثيّتـه. عمـل غريـب من التحـوُّل والمغامرة، لا يمكن للعناية فيه ألا أن تكون هي الغائبة.

وإذن، فإن القَبْلية المحض للفكرة أو لـ «الرسم الجوانيّ» بالنسبة للعمل الأدبي الـذي لن يقوم في هذه الحالة إلا بالتعبير عنهمـا، إن هي إلا حكم مسبق، سـائـد بـالخصوص في النقـد التقليدي، الـذي يُـدعى بـالمثـاليّ. ولم يكن من قبيل الصـدفـة أن تزدهر نظريـة هـذا الحكم المسبق ـ يمكن هذه المرة أن نقول لاهوته ـ في عصر النهضة. صحيح أن رُوسِيه ينهض، مثلما نهض آخرون عديدون اليوم أو أمس، ضد هذه «الأفلاطونية» أو «الافلاطونية المحـدثـة». ولكنـه لا ينسى مع ذلك أنه إذا لم يكن الخلق من خلال «الشكل الثريّ بـالأفكـار» (فـاليري) شفـافيـة محضاً للتعبير، فإنـه يشكل مع ذلـك، وفي الوقت نفسـه، كشفـاً أو إلهـامـاً. إذا لم يكن الخلق كشفاً، فأين سيكون تناهي الكاتب وعزلة يده التي هجرهـا اللّـه ؟ سيحتوى الخلق الإلهي في إنسانويّة مُرائية. إذا كانت الكتابة تدشينيّة فليس في كونها تخلق، وإنمـا بفعل حريـة مطلقـة

22) شروحٌ لـ «إنجيل متّى».

في القول، وفي دَفْع ما هو هنا من قبل إلى الانبثاق في علاماته، والانتشار. حرية الإجابة التي تجد أفقها الوحيد في العالمِ ـ التاريخ، وفي الكلام الذي لا يمكنه إلا أن يقول : دائماً يكون الوجود قد بدأ من قبل. الخلق هو الكشف : هذا ما يقوله رُوسِيه، الذي لا يدير ظهره إلى النقد الكلاسيكي. إنه يفهمه ويحاوره : «السر الأوليّ والكشف في العمل عن هذا السر : أننا نرى إلى عِلْمَي الجمال القديم والجديد وهما يتصالحان بصورة من الصُّوَر، حيث يمكن أن يلتقيَ هذا السرّ السابق للوجود والفكرة بالمعنى الذي منحها إيّاه عصر النهضة، ولكن مُنَقّى من كل افلاطونية محدثة».

هذه القدرة الكاشفةُ للغّة الأدبية عن الحقيقة باعتبارها شعراً، هي النفاذ إلى الكلام الحر، هذا الذي تحرره كلمة «الكينونة» (وربما أيضا ما نقصده من تعابير «الكلمة البدئية» و «الكلمة ـ المبدأ» (بوبِير))، من **وظائفه** الإعلامية. إن المكتوب يُولد كلغة حينما يكون ميتا كعلامة ـ إعلان. إذ ذاك يعبّر عما يكون، غيرَ مُحيلٍ في الوقت نفسه إلا إلى ذاته، كعلامة بلا دلالة، لعبة أو عمل محض، لأنه يكف هنا عن أن يكون **مُسْتَخْدَماً** كإعلام طبيعيّ أو بيولوجيّ أو تقنيّ، أو كمرور من كائن إلى آخر، أو من دال إلى مدلول. الحال، وعلى نحو مفارق، فإن فعل التسجيل ـ وإن كان لا يعمل دائماً على هذا النحو ـ لا يتمتع إلا بقوة الشعر، أي باستدعاء الكلام خارج رقاده ـ رقاد العلامة. بحفظهِ الكلامَ، بصياغتهِ إياه، يكون مقصده الجوهريّ ومخاطرته القاتلة التي غالباً ما يجازف بها متمثّلين في تحرير المعنى من كل حقل إدراك حالي، ومن ذلك الالتزام الطبيعي الذي يرجع فيه كل شيء إلى عاطفة وَضْع عرَضيّ. من هنا، لن تكون الكتابة أبداً ذلك «الرسم البسيط للصوت» (فولتير). إنها تخلق المعنى بصياغتها إياه، بإيداعه في نَقْش، في ثَلْم، في بُروزٍ، في سطحٍ نريد أن يكون قابلاً للإيصال إلى ما لا نهاية له. لا بمعنى أننا نريده دائما، ولا بمعنى أننا دائما أرَدناه، ولكنّ الكتابة كأصل للتاريخانيّة المحض أو للتراثيّة المحض، ليست سوى الغاية النهائية لتاريخٍ لا تزال فلسفته رهن الانتظار. أن يتحقق مشروع التراث اللا نهائي هذا، أوْ لا يتحقق، فهذا ما يجب أن نُقرّ به ونحترمه في حدود كونه مشروعاً. أنْ يكون معرّضاً للفشل باستمرار فهذه علامة على تناهيه الصافي، وعلى تاريخانيته المحض. وإذا كان بإمكان لعبة المعنى أن تفيض عن الدلالة (بما هي إعلان) ـ هذه الدلالة المحبوسة دائما في الحدود «الإقليمية» للطبيعة والحياة والروح ـ فإن هذا الفيض والتجاوز هما لحظة إرادة الكتابة. إن إرادة الكتابة لا تُفهم انطلاقاً من نزعة إرادية. بل، بالعكس، ليس فعل الكتابة التحديد اللاحق لمشيئة أولية. إن فعل

الكتـابـة يوقـظ معنى إرادة الإرادة : حريـة، انقطـاع عن وسـط التـاريخ التجريبي، في أمـل تحقيق وفاقٍ مع الجوهر الخفي للتجريبية ومع التـاريخـانيـة المحض. إرادة الكتـابـة، لا مجرّد الرغبة بالكتابة، لأن الأمر لا يتعلق بتأثّر وإنما بحريةٍ وواجب. إن فعل الكتـابـة، في علاقتـه بـالكيـان، يطمح إلى أن يكون المخرج الـوحيـد الممكن خـارج التـأثّر؛ مخرج مستهـدف فحسب، وبصورة غير واثقـة من أن النجـاة ممكنـة، ولا من كونهـا تقع خـارج مجـال التـأثُّر. أنْ يتـأثر الإنسان هو أن يكون متناهياً : وستشكّل الكتـابـة تحـايلاً أيضـاً مع التنـاهي ورغبـة في بلوغ الوجود خـارج المنوجـد (أو الكائن)، الوجـود الـذي لا يستطيـع أن يقـوم ويـؤثّر عليّ **بنفسـه**. [لكن] هذا سيعني نسيان الاختلاف : نسيان الكتابة في الكلام الحاضر، المزعوم حيّاً وصافياً.

إن الفعل الأدبي، في حدود كونه ينبع أولاً من إرادة الكتابة هذه، هو حقّاً الإقرار باللغة الصافية أو الخالصة وبالمسؤولية أمام مهمة الكلام «الخالص» الذي ما أن يتمّ سماعه حتى يصنع الكاتب ككَاتب. كلام صافٍ يقول هايدغر أنه لا يمكن «التفكير به في استقامـة جوهره»، ولا انطلاقاً من «طبيعته كعلامة»، ولا حتى انطلاقاً من «طبيعته كدلالة».[23]

ألا نغامر هنا بالمطابقة بين الأثر وبين الكتابة الأصليّة بعامة ؟ وكذلـك بتقويض مفهوم الفن وقيمة «الجمال» اللـذين بهمـا يتميّز [الشيء] الأدبي عـادةً عن «المكتوب» بعـامـة ؟ ولكن بتجريدنا القيمة الجماليـة من خصوصيتهـا، ربمـا كنـا على العكس من ذلـك سنحرر الجمـال. أهناك خصوصية للجمال، وهل أن الجمال سيربح من هذه الخصوصية ؟

إن رُوسِيه يعتقد بذلك. وإن البنيوية الخاصة برُوسِيه، إنما تتحـدّد، نظريـاً على الأقل، بالتضادّ مع غواية إهمال هذه الخصوصية (غواية، ربما كانت تميز جورج بوليـه مثلاً، الـذي «لا يعلق أهميـة كبيرة على الفن»).[24] بـذا تكون بنيـويـة رُوسِيـه أقرب إلى لِيُـو سْبَتْسر ومَـارْسِيـل رَايْمُون، وأكثر اهتماماً بـالاستقلال الشكلي للعمل، هـذه «المنظومـة المستقلـة، المطلقـة، التي تكفي نفسها» (ص 20 من المـدخل) «إن العمل كليّـةً، وهو يَغْنَم دائمـاً من معـاملتـه كـذلـك» ص 12 من المدخل). ولكن هنا أيضاً يبدو موقف رُوسِيه مهدَّد التّوازن. إن انتباهـه الـدّائم إلى

23) هايدغر، «رسالة في الإنسانوية» Heidegger, «Lettre sur l'humanisme», p. 60

24) نقرأ في ص 18 من المدخل النظري لروسيه : «لهذا السبب نفسه فإن جورج بوليـه لا يمنح أهميـة كبيرة للفن، أو للعمل بمـا هو واقع متجسّد في لغة وبنْيات شكلية»، أنه «يتوهم توفّرهـا على موضوعيـة مـا» وبـذا : «يجـازف النـاقـد بـالقبض عليهـا من خارج».

الأساس الموحد للعناصر المفصولة يدفعه إلى تفادي خطر «الموضوعانيّة»* التي يـدينهـا بُوليـه، وهو يتفاداه بإعطائه البنية تحديداً لا يكون موضوعياً ولا شكلانياً محضاً، أو أنـه، على الأقل، **لا يفصل مبـدئيـاً بين الشكل والقصـد، بين الشّكل وفعل الكـاتب نفسـه** : «أدعو بنيـات هـذه الثوابت الشكلية، هذه الروابط التي تشف عن عالم ذهني، والتي يعيد الكاتب ابتكارها بحسب حاجاتـه» (ص 12 من المـدخل). إن البنيـة هي تمـامـاً وحـدة شكل ودلالـة. صحيح أن شكل الأثر، أو الشكل بمـا هو أثر، يُعـالَج كمـا لو لم يكن يتمتع بتـاريخ، أو بتـاريخ جـوانيّ. هنـا بالذات تبدو البنيوية قابلة للعطَب، وهنا تجازف محـاولـة رُوسِيـه، من خلال بُعْـدٍ كامل فيهـا ـ يظل مع هذا بعيداً عن أن يغطيّها بكاملها ـ بالوقوع في افلاطونية تقليدية. بانقيادنا إلى النية المشروعة في حماية الحقيقة والمعنى **الداخليَّين** للعمل من نزعة تاريخانيـة، وبيوغرافيـانيّـة، ونفسانية (تظل مع ذلك تطارد تعبير «العالم الذهني»)، فإننا نغامر بعدم الانتباه إلى التاريخيـة الداخلية للعمل نفسه، في علاقته بأصل ذاتيّ لا يكون نفسانياً ببساطة، **ولا** ذهنياً. وباهتمـامنـا بتحجيم التاريخ الأدبي الكلاسيكي في دوره كـ «عـامل مسـاعـد» «لا غنى عنـه»، وكـ «مـانع» (ص 12 من المدخل، ملاحظة 16)، فإننا سَنغامر بـإهمـال تـاريخ آخر، ذلـك التـاريخ الأكثر صعوبة على التفكير، بكثيرٍ، تاريخ معنى العمل نفسه، تاريخ عمليّته وإجراءاته. إن تاريخانية العمل هذه ليست **ماضيه** ببساطة، أو العشيّـة السـابقـة لمجيئـه، أو رقـاده، هـذه الأشيـاء التي يسبق نفسه بها في خاطر المؤلف، وإنما هي الاستحالـة التي يواجههـا في أن يكون الحـاضر، وأن يكون قابلاً للتلخيص في آنية أو تزامنيّة مطلقتين. لذا، وكما سندقّق فيه بعد وهلة، فليس هناك من فضاء للعمل، إذا ما عنينا به حضوراً وإمكانيةَ تَلخيص. وسنرى فيما بعد نتـائج هـذا على عمل النقد. يبدو لنا للّحظة الحالية أنه إذا لم يكن «التاريخ الأدبي» (حتى إذا تم تجديـد تقنياته و«فلسفته» على يد الماركسية والفرويدية وسواها) ليمثل شيئا آخر سوى مانع أمام النقد الداخلي للعمل، فإن اللحظة البنيوية لهـذا النقـد هي نفسهـا ليست سوى مـانع أمـام «وراثيـة» داخلية للعمل، يُعاد فيها تأسيس القيمـة والمعنى من جـديـد، وإيقـاظهمـا في تـاريخـانيتهمـا وزمنيتهما الخاصة. ولا يمكن للأخيرتين أن تتحوّلا إلى موضوعات دون أن تفقدَا كل جـدوى، وأن بنيتهما الخاصة لتفلت بالضرورة من قبضة المعايير الكلاسيكية.

أكيدٌ أن المخطط الخاص برُوسِيه هو تفادي سكونيـة الشكل هـذه، سكونيـة شكل يبـدو اكتماله وقد حرَّره من العمل والمخيلة، ومن الأصل الذي به وحده يمكنه مع ذلـك أن يواصل

*) [بمعنى الموضوعية الجامدة].

الإدلال. وهكذا فحين يميز رُوسِيه مهمته عن مهمة جَانْ بْيِيرْ رِيشَار،[25] فهو إنما يهدف تماماً إلى هذه الكليـة التي تجمع الشيء والفعل، الشكل والمقصـد، الكيـان المكتمل والصيرورة، أي هذه الكليـة التي هي الواقعـة الأدبيـة كشكل مشخَّص : «أمِنَ الممكن القبض في الوقت نفسـه على الخيال والصيغة، والإحساس بهما، والامساك، في فعل متزامن ؟ هذا مـا أُريـد محـاولتـه، مع اقتناعي بأنّ محاولتي، قبل أن تكون موحِّدة، سيكون عليها في الغالب أن تلجأ إلى عملية **تناوب**. ولكن الغاية المنشودة تظل هي هذا الفهم المتزامن لواقع متجانس في عملية موحِّدة» (ص ـ 32 من المدخل).

ولكن الناقد، المحكوم عليه بالمناوبة، أو المستسلم لها، أو المعترف بها، إنما يجـد نفسـه محرّراً بهـذا التنـاوب ومبرَّءاً من قِبَلِـه. وهنـا بـالـذات لا يعـود اختـلاف رُوسِيـه مقصـوداً. إن شخصيته وأسلوبه سَيُؤَكِّدَانِ نفسيهما لا كقرار منهجي، وإنما من خلال لَعِبِ عفويةِ النـاقـد في حرية «التناوب». هذه العفوية ستخل **في إثناء العمل** بتوازن مناوبة كـان رُوسِيـه قـد جعل منها معياراً نظرياً. انحراف لدى العمل يمنح كذلـك لأسلوب النقـد ـ وهو هنـا نقـدَ رُوسِيـه ـ شكله البِنيويّ. هذا الشكل، كما أكدّ عليه كْلُود لِيفي ـ سْتْرَاوْس بخصوص النماذج الاجتماعية، ورُوسِيه بخصوص المسـارد البنيويـة في العمل الأدبي، «يفلت من الإرادة الخلاقـة ومن الوعي الصاحي» (ص 26). فما هو هذا الاختلال للتوازن الذي يميّز هذا التفضيل ؟ وما هذا الرُّجحان لطرف دون الآخر الذي يبدو ممارِساً أثَره في العمل أكثر مما هو مُعْلَن ؟ يبدو أنه **مزدوج**.

2

«ثمة خطوط مسخيّة... إنّ خطّاً لا يصنع لوحـده دلالـة؛ يلزمـه خـطٌّ آخر ليمنحه تعبيراً. قانون كبير.» (ديلاكروا).

« Valley, das Tal ist ein haüfiges weibliches Traumsymbol. » (Freud.)

«**الوادي** رمز حلمٍ متكرّرٍ بالأنوثة» (فْرُويْد).

من جهةٍ، تصبح البنية هي الموضوع نفسه، والشيء الأدبي بـالـذات. لم تعـد مـا كـانت تمثل دائماً تقريباً في مواضع أخرى : إمّا أداة تعليمية أو استدلاليـة أو طريقـة للقراءة أو خصيصـة

25) ص 22 من المدخل : «أن تحليلات جان ـ بيير ريشـار هي من الـذكـاء، والنتـائج [التي يتوصل إليهـا] من الجِّدة والاقنـاع، بحيث علينا أن نعطيه الحق فوراً في ما يتعلق ببحثه. إلا أنه، بالتطابق مع منظوراته الخاصة، إنما يُعنى أوّلاً بالعـالم الخيـاليّ للشاعر، وبعمله الباطن أكثر مما بأشكاله وأسلوبه».

كاشفة عن **المحتوى**، وإما نسقاً من العلاقات الموضوعية المستقلة عن المحتوى وعن التعبيرات، وفي أغلب الأحيـان الطرفين معاً، لأن خصـوبتهـا لم تكن تستبعـد، بـل بـالعكس تلـزم بـأن يكون التشكل العلائقي **قائماً** من جهة الشيء الأدبي. أي أن واقعية للبنيويـة دائمـاً مـا كـانت مُمارَسة على نحو من الصراحة يكبر أو يصغر. لكن أبـداً لم تكن البنيـة هي التعبير أو الغـايـة الختامية* للوصف النقـدي. كـانت على الـدوام **وسيلـة** أو علاقـة للقراءة والكـتـابـة، ولتحشيـد الدلالات والتعرُّف على المضمونات وتنسيق الثوابت والتبادلات.

أما هنا، فالبنية، أو رسم البناء والترابط المورفولوجيّ أو الصّياغيّ، تصبح **أثنـاء العمل**، وعلى الرغم من **المقصد النظريّ**، هي مشغلة النـاقـد الوحيـدة. الوحيـدة أو تقريبـاً. لم تَعُدْ طريقة في نظام **الإدراك**، ولا علاقة في نظام **المـاهيّـة**، وإنمـا كيـان العمل بـالـذات. إننـا لنكون هنا أمام بنيوية متطرفة.

ومن جهة ثانية (وبالتالي)، فإن هذه البنية بما هي الشيء الأدبي، تكون هنا مفهومة، أو على الأقل ممـارسَـة، **حَرْفيـاً**. الحـال، أن مفهوم البنيـة، بصريح التعبير، لا يحيـل إلاّ إلى الفضاء، الفضاء المورفولوجيّ أو الهنـدسي، وإلى نسق المحلاّتِ والأشكـال. يقـال «البنيـة» أوّلاً بحق عمل، عضوي أو اصطناعي، بما هو وحده داخلية لتجميع ما، أو بناء؛ عمل يوجّهه مبـدأ موحّد، معمـار مؤسَّس ومرئي في موضعيتـه. «**يـا للآثـار الرائعـة لِخُيَلاء الإنسـان / هـذه الأهرام والأضرِحـة التي تشهـد بنيتهـا الفخمـة / على أن الفن، ببراعـة الأيـدي / وبـالعمل المتواصل يقـدر أن يقهر الطبيعـة !**» (سَكَـارّون Scarron). وفقـط على سبيل المجـاز، انتقلت هـذه الـدلالـة الحرفيـة الطـوبـوغرافيـة**، إلى دلالتهـا «الطـوبيَّـة» أي المعبرة عن المحلات والمواضع بعامة، بما فيها الفكريـة والأرسطيـة (نظريـة المواضع في اللغـة ومعـالجـة المسارد أو المتتاليات النصية). منذ القرن السابع عشر، أصبحت الناس تقول : «انتقاء الكلمـات وترتيبها، وبنية التركيب وتناغمه، والفخامة المتواضعـة للأفكـار».[26] وكـذلـك «ثمّـة دائمـاً في **البنية** الرديئة شيء ما ليُضاف أو ليُحذَف، أو ليُغيّر، لا من حيث الموضع ببسـاطـة وإنمـا من حيث الكلمات».[27]

*) [المعنى المزدوج للمفردة terme].

**) أي المتعلّقة برسم الأماكن الهندسية بصريح التعبير (المترجم).

26) غَي دو بلزاك Guez de Balzac، الكتاب الثامن، الرسالة الخامسة عشرة.

27) فوجلاس Vaugelas, Rem., t. II, p. 101

كيف أصبح تاريخ الاستعارة هذا ممكناً ؟ ألاَّ تقوم اللغة بتحـديـد الأشيـاء إلا بتحويلها إلى لغة فضائية، فهل يعني هـذا أن عليهـا أن تَتَفـاضى* بمجرد أن تحـدّد نفسهـا وبهـا تفكّر ؟ سؤال يطرح نفسه بعامة بصدد كل لغة وكل استعارة. إلا أنّه يتمتع هنا بضرورةٍ قصوى، خاصّة.

في الواقع، طـالمـا لم يُعْتَرف بـالمعنى المجـازي لمفهوم البنيـة كمـا هـو، أي بـاعتبـاره مجازياً، وطالمـا لم يتعرض للاستنطـاق، بل وحتى للتهـديم، في خصيصتـه التجسيميـة، حتى تستيقظ اللاّ فضائية أو الفضائية الأصلية المحدَّدة فيه، فإننا نغـامر، عبر نوع من الانزلاق الـذي لا يُلْمَح سيّما وأنه فعّال، بالخلط بين المعنى وأنموذجـه الهنـدسي أو المورفولوجي، أو الحَرَكيّ في أفضل الأحوال. نغـامر بـالاهتمـام بـالصـورة لـذاتهـا، على الرغم من اللعب الممـارس فيهـا مجازياً (نأخـذ هنـا مفردة الصورة بمعنـاهـا الهنـدسي، «صورة جسم مـا»، مثلما البلاغي. والصور البلاغية في أسلوب رُوسِيه هي دائماً صُوَر هندسة وإن كانت تتّسم بكونها بالغة المرونة».

على الرغم من نيتّه المصرَّح بها، ومع أنه يـدعو «بنيـة» وحـدة البنيـة الشكليـة والمقصـد، يعقد روسيه في تحليلاته امتيـازاً مطلقـاً للنمـاذج الفضـائيـة والوظـائف الريـاضيـة وللخطوط والأشكال. يمكن أن نـذكر الكثير من الأمثلـة التي يُختزل إليهـا أسـاسيٌّ أوصـافـه. صحيح أنـه يعترف بتضامن الفضاء والزمن (ص 14 من المدخل). غير أن الزمن نفسه مختزَل دائماً إلى بُعْدٍ في أفضل الأحوال. إنه ليس سوى الوسَط الـذي يمكن لشكل أو منحنى أن يحقّقـا انتشـارهمـا فيه. هُوَ في «تفاهمٍ» دائم مع خط أو مستوى، ودائماً ما يكون ممدوداً في الفضاء، منشوراً فيـه. إنه يستدعي القياس. الحال أننا حتى إذا لم نتبع كْلُود لِيفِي ـ سْتْرَاوْس عندمـا يؤكـد على أنـه «ليس ثمّة أي ترابط ضروريّ بين مفهوم القياس ومفهومِ **البنيـة**»،[28] فعلينـا أن نعترف بـأنـه في حالة بعض نماذج البنيات ـ بنْيات المثالية الأدبية بخاصة ـ يكون هذا الترابط مستبعَداً أساساً.

لا يكون الهندسي أو المورفولوجي مصحَّحاً في «الشكل والدلالـة» إلا بنزعـة آليـة، وليس أبداً طاقيّة**. وعلى هذا الأسـاس يمكن أن نجـد مـا يغوينـا في أن نعيب على رُوسِيـه، ومن خلاله على أفضل شكلانية أدبية، ما كان لايبنتس يعيبه على دِيكَارْت : كونـه أراد تفسير كل ما في الطبيعة بِصُوَرِ حركاتٍ، وكونه جهل القوة بالخلط بينهـا وبين كَمِّ الحركـة. الحـال، في

*) [تصبح فضائية].

28) **الأنثروبولوجية البنيوية** **Anthropologie structurale** p. 310

**) [من الطاقة].

مجال اللغة والكتاب، الـذي، «يتمتع بعلاقـة بـالأرواح» أكثر ممّـا بـالأجسـاد، «لا يكون مفهوم الفخامة والصورة والحركة بمثل التميُّز الذي نتوهمه، وهو ينطوي على شيء ما متخيَّل ومعتمد على إدراكاتنا».[29]

ربما قال قائل إن هذه النّزعة الهندسانيّة ليست إلا مجازيّة. هذا صحيح. غير أن المجـاز ليس بريئاً أبداً. إنه يوجّه البحث، ويثبّت النتائج. ما أن يُكْتَشَف الأنموذج الفضـائي، ومـا أن يشرع بالعمل، حتى يستريح التفكير النقدي إليه. في مجرى العمل، وحتى إذا كان لا يعترف بذلك.

مثال بين أمثلة أخرى كثيرة.

في مطلع الـدراسـة الحـاملـة كعنوان : «بوليـوكت أو الحَلَقـة واللـولب»* ينـوّه المـؤلف، بحذر، بأنه إذا كـان يلح على «رسوم أو تخطيطـات مجردة قـد تبـدو هنـدسيـة بـإفراط، فَلأن كُورْنيـه قـد مـارس التنـاظرات أكثر من أي أحـدٍ غيره»، ثم «إن هـذه الهنـدسـة ليست متبنّـاة لذاتها»، «إنها في القطَع المسرحية الكبرى وسيلة مخضَعة لغاياتٍ عِشْقيّة» (ص 70).

لكن ما تُقدم لنا هنا هذه الدراسة حقاً ؟ لا شيء سوى هندسةِ مسرحٍ هو مع ذلك «مسرح الهوى المجنون والحمـاسـة البطوليـة» (ص 7). لا تعبّئ البنيـة الهنـدسيـة لـ **بُولْيـوكْت** (في نظر رُوسِيه) جميعَ مصادرِ المؤلف وكاملَ انتباهه فحسب، بل إن غائيـة كـاملـة للمسـار الكُورْنيلي تكون مُخْضَعة لهـا. كل شيء يحـدث كمـا لو أن كُورْنِيـه لم يقم حتى 1643 إلا بـأن لَمَحَ، أو حدَسَ في الظلام، رَسْمَ بُولْيُوكْت الذي يمتزج مع الرسم الكُورْنِيليّ نفسه، ويكتسب هنا جدارة «كمـالٍ أوّل» يشرع كل شيء بـالمسير نحوه. إن صيرورة كُورْنِيـه وعملـه مـوضـوعـان هنـا في منظور، ومستقرَءان انطلاقاً ممّا افترضَ الناقد أنـه يشكل نقطـة وصولهمـا وبنيتهمـا المكتملـة. قبل بُولْيُـوكْت ليس ثمـة سـوى تخطيطـات أوليـة، لا يُعـاين فيهـا إلا النقص، أوْ مَـا لاَ يـزال يشكل بالقياس إلى الاكتمال الآتي شيئاً هلاميّاً وناقصاً، أو ما **يُبَشّر**، فحسب، بالكمـال. «بين «بَهْو القصر» وبُولْيُوكْت، تمرّ سنوات عديدة. يبحث كُورْنِيـه عن نفسـه ويجـدهـا. لن اتبع هنـا بالتفصيل مساره الذي تريناه **السيد** و **سينا** وهو يبتكر فيـه بنيتـه الخـاصـة» (ص 09) وبعـد بُولْيُوكْت ؟ مـا من كلمـة بهـذا الصـدد. وعلى النحو ذاتـه، فـلا يُـؤخـذ بنظر الاعتبـار أيٌّ من الأعمال السابقة في ما خلا **بهو القصر** و **السيد**، ثم إن هذين العملين نفسهما لا يُسْتَنْطَقـان، في أسلوب «التكوُّن المسبق» إلا باعتبارهما تشكلاّتٍ بنيوية أولية لـ **بُولْيُوكْت**.

29) «خطاب الميتافيزيقا» Discours de métaphysique, chap. XII

*) Polyeucte ou la boucle et la vrille.

هكذا نرى في **بهو القصر** إلى تقلُّب «سِيلِيدِيـه» وهو يبعـدهـا عن عشيقهـا. وإذ تتعب من تقلّبها (ولكن لِمَ ؟)، تقترب من العاشق الذي يتصنَّعُ التقلُّبَ بدوره. يبتعدان، إذَنْ، ليلتقيـا في نهاية المسرحية. لنرسمْ : «وفـاقٌ أوليّ، تبـاعُـدٌ، تقـارُبٌ وسيطيّ ولكن مُخْفِق، تبـاعـدٌ آخر متناظر مع الأولّ، والتحامٌ ختاميّ. نقطة الوصول هي عودة إلى نقطة الانطلاق، بعد مسـارٍ في شكل حلقة متصالبة» (ص 80). تكمن الأصالة في الحلقة **المتصالبـة**، ذلـك أنـه لا شيء أكثر شيوعاً من نقطة الوصول بما هي عودة إلى نقطة الانطلاق. بْرُوسْت نفسه... (راجع ص 144).

الرسم مُمـاثِـل في **السيـد** : «الحركـة في حلقـة ذات تصـالـب وسطيّ، حـوفـظ عليهـا» (ص 9). لكن هنا تتدخل دلالة جديدة تقذف بها «البانوروغرافيا» في بُعْـد جـديـد على الفور. ففي الواقع، في كل خطـوة من المسـار يتنـامى العـاشقـان ويكبران، لا كُـلٌّ لنفسـهِ فحسب، وإنما أحدهما للآخر، بحسب قانون **جِدّ كورنيليّ** قائم على التضافر المكتَشَف تـدريجيـاً. إن وحدتهمـا تترسخ وتتعمق بـالانقطـاعـات نفسهـا المفترض بهـا أن تفصمهـا. هنـا، لم تَعُـدْ أطوار الابتعاد أطوارَ انفصالٍ وتقلُّب، وإنمـا براهين على الوفـاء» (ص 9). يمكن، إذن، الاعتقـاد بـأن الفارق بين **بهو القصر** و **السيد** لم يعد كامناً في رسمٍ وحركةِ الحضورات (تبـاعـد ـ اقتراب)، وإنما في **النوعية والحِدَّة** الداخليَّة للتجارب (براهين على الوفاء، شـاكلـة في وجود الواحـد للآخر، قوة القطيعة، الخ...) يمكن الاعتقاد بأن الاستعارة البنيوية أصبحت عـاجزة، بفعل ثراء المسرحية نفسه، عن القبض على النوعي والاحتـداميّ، وأنَّ عمل القوة لم يَعُـدْ يسمح بترجمتـه إلى اختلاف في الشكل.

إلا أننا بتفكيرنا على هذا النحو سنُسيء تقدير مصادر الناقد. إنّ بُعْـد **الارتفـاع** سيـأتي ليكمل عدَّتنا من التناظرات. ما نربحه من ناحية توتّر المشـاعر (فضيلـة الوفـاء، ومعنى الوجود من أجل الآخر، الـخ...) إنمـا نحن نربحـه في رُقيّ : ذلـك أن القِيَم، كمـا نعرف، تتقـدم على سلالم، والخير مقامُه في العلاء. ما تتوطَّد به الوحـدة (وحـدة العـاشقين) هو «نزوع إلى الأعلى» (ص 9). **Altus** : العميق هو العالي. حينئذ، تكون الحلقة، التي بقيت، قـد تحوَّلت إلى «لولب صـاعـد» وإلى «صعود حلزونيّ». ولم يكن الاستـواء الأفقي لـ «البهـو» إلا ظـاهراً يخفي علينـا الأساسيّ : حركة الارتقاء. إن **السيد** لا تفعل إلا أن تبدأ بـالكشف عنـه : «وهكـذا فـإن نقطـة الوصول (في **السيد**) إذا كانت تُعيدنا ظاهرياً إلى الالتحام البَدْئيّ فهي لا تمثل أبداً عودة إلى نقطـة الانطـلاق : لقـد تغيَّر المـوقف، وحَصَـلَ صعـود. **هنـا يكمن الأسـاسيّ** (التّشـديـد من ج.دريدا) : إن الحركة الكُورْنيلِيّة هي حركة صعودٍ عنيف...» (ولكن متى حدَّثنـا النـاقـد عن

هذا العنف وهذه القوة للحركة، التي تمثل ما هو أكثر من كمّها أو وجهتها ؟)... «ونزوع إلى ما هو أعلى؛ وبتضافرها مع المسار المتصالب في حلقتين، ترسم (هذه الحركة) الآن لولباً صاعداً، وارتقاءً حلزونياً. وستكتسب هذه الصيغة الشكلية كامل اكتنازها بالدلالة في بُوليُوكَت» (ص 9). كانت البنية بنيةَ استقبالٍ، وانتظار، متأهّبة لمعناها كالعاشقة، لتقترن به ولتخصبه.

كنا سنقتنع لو أن الجمال، الذي هو قيمة وقوة، يسمح بإخضاعه إلى قواعد ورسوم. أمَا يزال يتعين إثبات أنَّ هذا لا معنى له ؟ هذا يعني أنه إذا كان **السيد** جميلاً ففي ما يتجاوز فيه الرسم والفهم. وإذَنْ، فلن نتحدث عن **السيد** نفسه، إذا كان جميلاً، عبر حلقات ولوالب وحلزونات. إذا لم تكن حركة هذه الخطوط هي **السيد**، فهي لن تكون «بُولْيُوكْت» باكتمالها أكثر. إنها لاتمثل حقيقة **السيد** أو **بُولْيُوكْت**. ولا الحقيقة النفسيّة للهوى والإيمان والواجب، الخ... وإنما، مثلما يمكن الاعتقاد به، هذه الحقيقة بحسب كُورْنيه؛ لا بحسب بْيير كُورْنيه نفسه، الذي لا تهمنا سيرته الذاتية وبسيكولوجياه هنا : إن «الحركة نحو الأعلى»، والخصوصية الأكثر رهافة للرسم، ليست بشيء آخر سوى **الحركة الكورنيليّة** (ص 1). إن التقدم الذي سجّله **السيد** الذي ينزع أيضاً إلى علو بُولْيُوكْت إنما هو «التقدم بالمعنى الكورنيلي» (المصدر السابق). لم يعد مجدياً أن نستعيد هنا تحليل **بُولْيُوكْت**»،[30] حيث يبلغ الرسم كماله الأكبر، وتعقيده الداخليّ الأكبر أيضاً، ببراعةٍ نتساءل على الدوام إذا كانت عائدة إلى كُورْنيه أم إلى رُوسِيه.

قلنا أعلاه إن الأخير بالغ الديكارتية ومفرط البُعْد عن لاَيْبْنِتْس. علينا أنْ نحدّد أنه لاَيْبْنِتْسيّ أيضاً : فهو يبدو يعتقد بأنَّ علينا دائماً، عندما نكون حيالَ أثرٍ أدبيّ، أي نعثر على خطّ، مهما كان تعقيده، يمنح صورةً عن وحدةٍ وكليّةٍ حركته ونقاطِ مروره.

30) لِنَسْتَعِدْ على الأقل الخلاصة التركيبية أو الحساب النهائي للدراسة : «قلنا بعد تحليل المشهدين الأول والخامس وسيمتريتهما وتنويعاتهما أن [الأمر يتعلق بـ] مسار وتحوُّل. يجب أن نضيف الآن خصيصة أساسية أخرى للمأساة الكرونيلية : أن الحركة التي يصفها هي حركة صاعدة نحو مركز مُتَمَوْقِع في اللا نهاية...» (ما تصبح، من جهة أخرى، في هذا الرسم الفضائي، اللا نهاية، التي هي الأساسيّ، لا فقط الخصوصية غير القابلة للتذويب، لـ «الحركة»، وإنما خصوصيتها النوعية أيضاً ؟) «ما يزال بمقدورنا أن نشخّص طبيعتها. مسار في حلقتينِ تمسّه حركة نحو الأعلى، إنه صعود لولبيّ. خطان صاعدان ينفرجان، يتصالبان، ثم يتباعدان ويلتقيان من جديد ليغوصا في مسار مشترك خارج القطعة (المسرحية)...» (ما المعنى البنيوي لتعبير «ما وراء القطعة (المسرحية)» ؟) ...يلتقي «بولين» و«بوليوكت» ثم ينفصلان في المشهد الأول. يلتقيان من جديدٍ بأكثر التحاماً وفي مقام أرفع في المشهد الرابع، ولكن ليتباعدا من جديد. يرتقيان درجة أعلى، ويلتقيان ثانيةً في المشهد الخامس، الطور ـ الذروة للصعود، الذي يرتميان منه في قفزة أخيرة ستوحدّهما نهائياً في النقطة الأسمى للحرّية والظّفر، في اللّه» (ص 16).

كتب لايبنتس في **خطـاب الميتـافيزيقـا** : «لنفترض، مثلاً، أن أحـداً رسمَ عـدداً من النقاط على ورقة، هكذا، اتفاقاً، كمـا يقوم بـه مُمَـارِسُو هـذا الفن المضحـك الـذي هو الضرب بالرمل*. أقول أنّا إنّ من الممكن أن نعثر على خط هندسي يكون تصوُّره ثابتاً وموحّداً بحسب قاعدة معينة، بحيث أن هذا الخطّ يمرّ بجميع هذه النقاط، وفي النظام نفسه الـذي رسَمَتْهـا بـهِ اليد.

ولو أن أحداً رسمَ على الفور خطّـاً يكون تـارةً مستقيمـاً، وطوراً حَلَقيّاً، وطوراً آخر من طبيعة أخرى، فإن من الممكن العثور على تصوُّر أو قاعدة أو معادلة مشتركـة في جميع نقـاط هذا الخطّ، تحدث بموجبها هذه التغيُّرات نفسها بالـذات. وليس هنـاك على سبيل التمثيل من وجهٍ لا يشكل إطارُه الخارجيّ جزءاً من خطٍّ هندسيّ، ولا يمكن خطُّه دفعةً واحدة عبر حركة منتظمة».

بيد أن لاَيْبنِتْس كان يتكلم على الخلق والذكاء الإلهيين. «إنّني استخدم هذه المفارقات لأخطَّ شبَهاً ناقصاً بالحكمة الإلهية... غير أنني لا أزعم أن أُفسِّر بذلك هـذا السرّ الأعظم الـذي يتبع له الكون كلّه». إن هـذه الثقـة في التمثُّل الريـاضي ـ الفضـائي، عنـدمـا تتعلّق بنوعيّـاتٍ وقوى وقِيَم، وكذلك بآثـار غير إلهيـة تقرأهـا عقول حصيفـة، لتبـدو لنـا (على مستوى حضـارة بكاملها، ذلك أن الأمر لا يتعلق هنا بلغة رُوسِيه، وإنما بكامل لغتنا ورصيدها) **مماثلـةً لثقـة** فنّاني مَالِينِزْيَا،[31] مثلاً، بالتمثُّل المستوي للعُمْق. ثقة يحللها الأثنولوجيّ من جهة ثانية بحـذرٍ أكثر وخفّة أقلّ من ذي قبل.

إننا لا نَضع هنا المُـدَّة مقـابلَ الفضـاء، والنوعَ مقـابلَ الكمّ، والقوةَ مقـابلَ الشكل، وعُمْق المعنى أو القِيَم مقابلَ سطح الصُّور، عبر حركـة أُرجوحيَّـة أو بهلوانيـة أو انقلابيَّـة بسيطـة. بل بالعكس تماماً. ضدَّ هذه الثنائية البسيطة من البدائل، ضد الاختيار البسيـط بين أحـد الطرفين أو إحدى السلسلتين، نفكِّر نحن بوجوب البحث عن مفهومات جـديـدة ونمـاذج جـديـدة، عن **اقتصاد** يفلت من نسق هـذه المقـابلات الميتـافيزيقيـة. لن يكون هـذا الاقتصـاد طـاقيّـةً للقوة المحض وغير المتشكلة. ستكون الفوارق المتأمِّلة فوارق في المحلّ وكذلك في القوّة. وإذا كنا نبدو هنا ونحن ندفع سلسلة بوجه الأخرى، فلأننا نريـد الإبـانـة، داخل النسق الكلاسيكي، عن

*) قراءة الحظّ عن طريق الخطّ على الرّمال. (المترجم).

31) راجع على سبيل التمثيل م. لينهارت : «الفن الأوقيانيّ».

M. Leenhardt, «l'Art océanien », **Gens de la Grande Terre**, p. 99; Do Kamo, p. 19-21

الامتيـاز غير المُنْتَقَـد، والمعطى ببسـاطـة من قبـل بِنْيَـويّـة معينـة، إلى السلسلـة الأُخرى. إن خطابنا ينتمي على نحو ليس يمكن اختزالـه إلى نسق المقـابلات الميتـافيزيقيـة. ليس يمكن الإعـلان عن قطـع هـذا الانتمـاء إلاّ عبر تنظيم **معيّن**، وترتيب **استراتيجيّ** معيّن، يقـوم، داخل الحقل نفسه وسلطاته الخاصة، وبقلبه ضدَّهُ استراتيجياتـه نفسهـا، بإنتـاج **قوةِ تفكيـكٍ** تنتشر عبر كامل النسق، وتصدّعه في جميع الاتجاهات وتحدّده [وتحدّه] من أقصاه إلى أقصاه.

لنفترض أنّنا، لنتحاشى «التجريدية»، نتمسّك، كما يريد رُوسِيه، بوحدة المَبْنَى والمعنى. لكن علينا إذَن القول إن النزوع إلى الأَعلى «في الوثبـة الأَخيرة التي ستُوحـدّهمـا* ... بـالله»، الخ...، هذا النزوع الغراميّ، النوعيّ، الكشـافيّ، الخ... يجـد **شكلـه** في حركـة لَوْلَبيّـة. ولكن أتَرانا نقول شيئاً ذا بال عندما نقول إن هذه الوحدة ـ التي تجيز من ناحية أخرى كل مجاز عن الارتقـاء ـ هي **الاختـلاف** المحض، ولغـة كُـورْنِيـه ؟ وإذا كـان الأَســاسيّ في «الحركـة الكُورْنِيليّة» كامناً هنا، فأين سيكون كُورْنِيه نفسه ؟ لِمَ هنـاك جمـالٌ أكثر في بُولْيُوكْت ممـا في «مسار في حلقتين تمسّه حركـة إلى الأَعلى» ؟ إن قوة الأَثر، قوة العبقريـة، وقوة كل مـا يَلِدُ بعامة، هي ما يصمد بوجه كل استعارة هندسية، وهذا هو موضوع النقد الأَدبيّ. إن رُوسِيـه يبدو هو الآخر، بمعنى مختلف عن جُورْج بُولِيه، مُعَيراً «الفن» قليل اهتمام أحياناً.

إلا إذا كان رُوسِيـه يعتبر كل خـطّ، وكل شكل فضـائيّ (ولكن كل شكل هو فضـائيّ)، جميلاً **بادىء ذي بدء**، وإلاّ إذا كان يحكم، كما كان يفعل لاَهُوتٌ معين في العصر الوسيط («كونسيديرانس» بخاصة)، بأن كلّ شكل هو جميل على نحو مُتَعالٍ، ما دام كائنـاً ويمكّن من الكينونة، وما دام **الكيان جميلاً**، بحيث أن المسوخ نفسها، مثلما كان يقـال، جميلـة في مـا هي عليه، عبْرَ خطٍّ أو شكلٍ يشهد على نظـام الكون المخلوق والمنعكس في النور الإلهيّ. إنّ Formosus** تعني : «جميل».

وأَلَمْ يكتب بُـوفُـون هـو الآخر، في ملحقـه بـ **التـاريـخ الطبيعيّ**. (ج 11، ص. 41) أن : «أغلب المسـوخ مسـوخ بسيمتريـة، أو تنـاسُـقٍ، وأنَّ تشوُّه الأَجـزاء يبـدو متحقّقـاً فيهـا بانتظام ؟».

لا يبـدو رُوسِيـه في معرض التـأكيـد في المـدخل النظري لكتـابـه على أن كل شكـل جميل، وإنما وحده الشكل المنسجم مع المعنى، هـذا الـذي يسمح لنـا بفهمـه لأنـه في حـالـة

*) [أي العشيقين].

**) تنطوي Farmosus على « forme » (الشكل) (المترجم).

«تفاهم» مع المعنى أولاً. فلِمَ هذا الامتياز المعقود ثانية «للمهندس» أو المسّاح ؟ وعلى افتراض أن الجمال يسمح للأخير بالقبض عليه أو استنفاده، فهو في حالة «المهيب» [أو السّامي] (وروسيه ينعت كُورْنِيه بالمهيب) مدفوعٌ، ولا شكّ، لأن يرتكب فِعْلَ عُنْف.

ثم ألا نفقد ما يهمّ حقّاً، باسم «حركة كُورْنيلِيّة» ؟ باسم هذه الجوهرانية، أو هذه البنيوية الغائيَّة، يُختزل في الواقع إلى ظاهر غير أساسيّ كل ما لا يعبأ بالرسم الهندسيّ ـ الآليّ : لا فقط القطَع المسرحية التي لا تسمح بحشرها في منحنيات ولوالب، ولا فقط القوة والنوعية، اللتان تشكلان المعنى نفسه بالذات، وإنما كذلك **المُدَّة**، وما يشكل في الحركة اختلافاً نوعياً محضاً. إن رُوسِيه يفهم الحركة المسرحية أو الروائية كما كان أَرِسْطُو يفهم الحركة بعامة : مرور إلى الفعل الذي هو استراحة الشّكل المطلوب. إن كلّ شيء يحدث كما لو أن الكلّ في دينامية المعنى الكُورْنيلِيّ، وفي كل قطعة مسرحية لكُورْنِيه، يتّجه صوب سلامٍ نهائيّ، سلام الطاقة البنيوية الفعَّالة : **بُولْيُوكْت**. خارج هذا السلام، وقبله، وبعده، لا تمثل الحركة نفسها، في مدَّتها الخاصة وعمل تنظيمها، إلا مخططاً أولياً أو فُضَلَة، بل حتى فساداً، خطأ أو خطيئةً، بالقياس إلى **بُولْيُوكْت**، هذا «النجاح المُحْكَم الأول». بعد كلمة «المُحْكَم»، يكتب رُوسِيه أن **سِينَا** ما تزال هي الأُخرى مقصِّرة [أو خاطئة] بهذا الصدد» (ص 12).

سَبْقٌ تكوينٍ؛ غائية؛ اختزال للقوة، للقيمة وللمدَّة، هذا هو ما يشكل واحداً مع «الهندسانيَّة»؛ هذا هو ما يصنع بنية. بنية مفروضة **واقعاً*** وتوجّه بدرجة أو بأخرى جميع دراسات هذا الكِتَاب. إنّ كلّ ما لا يبشِّر لدى مَارِيفُو الأول** برسم «الكلام المزدوج» (الحكاية والنظرة إلى الحكاية)، هو «مجموعة تمارين روائية للشباب»، «يهيء عبْرَها لا فقط رواياته الناضجة، وإنما عمله الدرامي أيضاً» (ص 47). «إن مَارِيفُو **الحقيقيّ** ما يزال غائباً **تقريباً**». «حقيقة واحدة ينبغي التشبّث بها في منظورنا...» (المصدر نفسه).

يتلو هذا تحليل وقبسة تختتم بها الدراسة : «إن هذا التخطيط الأُوليّ لحوارٍ يقوم فوق رؤوس الشخصيات، عبر حكاية مقطوعة يتناوب فيها حضور المؤلف وغيابه، إنما هو التخطيط الأولي لِمَارِيفُو الحق... هكذا يرتسم، في شكلٍ مبسَّطٍ أوّل، المزج المَارِيفِيّ بحقّ، بين العرض والمتفرج، بين المُعَايِن والمُعَايَن. وسنرى إليه وهو يزداد كمالاً...» (ص 48).

*) [مفروضة بالأمر الواقع لا قانوناً].

**) [الأعمال الأولى لماريفو].

وتراكم الصعوبات، ومعها تردُّدنا نحن، عندما يحدّد رُوسِيه أن «هذه البنية الثابتة لدى مَاريفُو،[32] مع كونها غير ملحوظة أو كامنة في أعمال شباب الكاتب، تُشَكِّل، بما هي «تذويب مقصود للوهم الروائي»، جانباً من التراث الهزليّ (ص 50)، (راجع أيضا ص 60). إنّ أصالة مَارِيفُو، الذي لا «يمسك» من هذا التراث إلا «بالتوجيه الحرّ لحكاية تُرينا في آن معاً عملَ المؤلف وتفكير المؤلف حول عمله...» تكمن في نظر رُوسِيه في «الوعي النقدي» (ص 51). وإذَنْ فلا تكمن لغة مَارِيفُو [الخاصة] في البنية الموصوفة على هذا النحو، وإنما في المقصد الذي يعيد إنعاش شكل تقليدي ويبتكر بنية جديدة. إن حقيقة البنية العامة المُعاد ترميمها على هذا النحو لا تصف منظومة عمل مَارِيفُو نفسه في خطوطها الخاصة، ولا في قوّتها.

بلى، مع ذلك. «إنَّ حقيقة البنية التي أبرزناها على هذا النّحو: المستوى المزدوج [للكلام]، تبدو كتابة في العمل. **إنها تستجيب في الوقت نفسه** (التّأكيد من ج.دريدا) إلى المعرفة التي يحملها الإنسان المَارِيفِيّ عن نفسه: «قلب» بلا نظرة، مأخوذ في «حقل وعي ليس سوى نظرة» (ص 64). (ولكن كيف يمكن أن «تستجيب» «بنية حقيقية» تقليدية في تلك الحقبة (على افتراض أنها، وقد حُدِّدت على هذا النحو، تكون محدَّدة وأصيلة بما فيه الكفاية لتنتمي إلى حقبة)، نقول أن «تستجيب» إلى وعي «الإنسان المَارِيفِيّ» ؟ أتستجيب البنية إلى مقصد مَارِيفُو، الأكثر فرادة ؟ ألا يمثل مَارِيفُو هنا، بالأحرى، **مثلاً جيداً** - وسيتعيّن آنذاك أن نبين فِيمَ **هُوَ جيِّد** - على بنية أدبية للحقبة ؟ وعبْرَها على بنية للحقبة نفسها بعامة ؟ ألا يقبع هنا، بعيداً عن الحل، ألف مشكل منهجيّ سابق للدراسة البنيوية الفردية لمؤلِّف أو عَمل.

32) ها هي بعض **الصياغات** لهذه «البنْية الدائمة»: «أين تكمن القطعة الحقيقية ؟ إنها في تراكب وتعانق المستويين، في الانزياحات والتبادلات التي تقوم بينهما، والتي تقدّم هذه اللذاذة الحاذقة، لذاذة انتباه ثنائي النظر وقراءة مزدوجة» (ص 56)، «...يمكن تحديد كل قطعة لماريفو من وجهة النظر هذه: منظومة مزدوجة البناء يلتقي مستوياها بالتدريج حتى يتحقق التحامهما الكامل. تختتم المسرحية عندما يمتزج المَبْنَيان، أي عندما يرى الأبطال المنظورون أنفسهم كما كانت تراهم الشخصيات المتفرّجة. إن الخاتمة الحقة لا تكمن في الزواج الموعود به لدى نزول الستارة، وإنّما في لقاء القلب والنظر». (ص 58). «...إنّنا مدعوون إلى متابعة نمو القطعة (المسرحية) على مستويين يعرضان علينا منحنَيين متوازيين إلاّ أنّهما منزاحان، ومتباينان في أهميتهما ولغتهما ووظيفتهما: أولهما مرسوم على عجل، والآخر موجه، في كل تعقّده؛ الأول يمكن من تخمين الوجهة التي سيتخذها الآخر التي يقدّم بدوره صداه في العمق ومعناه الأخير. إن لعبة الانعكاسات الداخلية هذه لتساهم في مدّ قطعة ماريفو بهندستها الصارمة والمَرِنة، في الوقت نفسه الذي تربط فيه المستويين الاثنيين، بقوة، حتى في الحركات العشْقية» (ص 59).

إذا كانت «الهندسانيَّة» سائدة بخاصة في الـدراستين المكرّستين لكُورْنِيـه ومَـارِيفُو، فـإن سبـق ـ التكـوينيــة ينتصر في الكـلام على بْرُوست وكْلُـودِيـل، بشكـل أكثر عضــو يــة منــه طوبوغرافياً هذه المرة. وهنا أيضاً يكون أكثر خصوبة وإقناعـاً. أوّلاً، لأن المـادة الأدبيـة التي يمكّن، أي سبق ـ التكوينية، من السيطرة عليها، هي أثْرَى ومختَرَقة بـأكثر عمقـاً. (اسمحوا لنـا بالتأكيد على أنَّ أفضل ما في هذا الكتاب لاينبع من المنهج وإنما من نوعيةِ انتبـاه). وثـانيـاً، لأنّ الجمالية البرُوسْتِية والجمالية الكْلُودِيلِيَّة تنسجمان في العمق مع جمالية رُوسِيه.

لـدى بْرُوست نفسـه ـ والتـدليـل المعطى لنـا لا يترك مجـالاً للشـك، إذا كـان لا يـزال يخامرنا بعض منه ـ كان الإلزام البنيوي ثابتاً وواعياً، وهو يُعْرب عن نفسه عبر ضربـات رائعـة في السيمترية (غير الزائفة ولا الحقيقية)، وفي التواتر والحلقية والإضـاءة الارتجـاعيـة وتنضيـد البداية فوق النهاية دونما تعادُل الخ... ليست الغائية هنا إسقاطاً من لَدُن الناقـد، وإنمـا هي موضوعة المؤلف. إن استدعاء النهاية في البـدايـة، والعلاقـات الغريبـة بين الـذات التي تكتب الكتاب والذات التي هي موضوعه، وبين وعْي الرّاوي ووعْي البَطَل، هذا كلّـه يـذكِّر بـأسلوب الصيرورة وجـدَليـة الـ«نحن» في **علم ظواهر الروح**. إن الأمر لَيتعلق هنـا بظواهريـة للروح حقاً : «نقبض على أسباب أخرى للأهمية التي كـان بْرُوسْت يعلّقهـا على هـذا الشكل الحَلَقيّ لرواية تلتحم نهايتها بمطلعها. نرى في الصفحـات الأخيرة إلى البطل والراوي وهمـا يلتقيـان، هما أيضاً، بعد مسيرة طويلة كانا يبحثان فيها أحدهما عن الآخر، شديدي القرب أحياناً، وجدّ متباعِدَين أحياناً أُخرى. وهما يتلاقيـان في الختـام الـذي هو اللحظـة التي يصبح فيهـا البطل الراوي نفسه، أي مؤلف حكايته نفسها. إن الراوي هو البطل المتجلّي لذاته، هـذا الـذي يرغب البطل طوال حكـايتـه بـأن يكونَـهُ ولا يقـدر، والآن يحتلّ مكـانَ هـذا البطـل وسيتمكن من الشروع ببناء عمله الذي يكتمل في هذه اللحظة، وأولاً بكتابة **كومبراي*** هـذه التي تقيم في أصل الراوي مثلمـا في أصل البطـل. إن نهـايـة الكتـاب تحيـل وجـود الكتـاب نفسـه ممكنـاً ومفهوماً. هذه الرواية متصوَّرة بحيث تتمخض نهايتها عن بدايتهـا» (ص 144). ثم، أخيراً، فـإنَّ منهـج بْرُوسْت النّقـديّ وجمـاليتَـه ليسـا عنصرين برّانيّين، وإنّمــا يقيمــان في صميم خَلْقــه : «سيجعل بروست من هذه الجمالية الموضوعَ الفعليّ لعمله الروائي» (ص 135) كما لدى هِيغَل، لا يمثل الوعي الفلسفيّ والنقـديّ والتفكيريّ مجرد نظرة على العمليـات وعلى آثـار التـاريـخ. إن الأمر ليتعلق بتاريخه نفسه بالذات. لن نخطئ إذا ما قلنـا إن هـذه الجمـاليـة، كمفهوم للعمل،

*) الفصل الأول من الجزء الأول من «البحث عن الزّمن الضائع» (المترجم).

تلتقي وجمالية رُوسِيه كُلياً. إنها لتمثّل حقاً، إذا أمكنني القول، سَبْق - تكوينية موضوعة موضع الممارسة: كتب بْرُوسْت : «لقد كُتِبَ **الفصل الأخير** من الجزء الأخير على الفور بعد **الفصل الأوَّل** من الجزء الأول. وكل ما بين الإثنين كتبتُه فيما يلي».

بـ«سَبْق - التكوينية»، نقصد «سَبْق - التكوينيـة» بصريح التعبير : هذا المذهب البيولوجي المعروف، المضادّ لفكرة «النشوء المتعاقب»، والذي يقول بأن كامل الملامح الوراثية محتواة في النطفة من قَبْل، في حالة عملٍ وبأبعاد مصغَّرة، تحترم مع ذلك أشكال المخلوق الناضج القادم ونَسَبه. كانت نظرية **«التضمُّن»*** تقيم في قلب هذه التكوينية المسبقة التي تدفع اليوم إلى الابتسام. ولكن مِمَّ نَبتسم ؟ من الكائن الناضج أو الراشد المُصَغَّر الحجم بلاشك. ولكن كذلك من رؤية الحياة الطبيعية وهي تُعار ما هو أكثر من الغائية : العناية الإلهية عاكفة على العمل، والفن الواعي بآثاره. ولكن عندما يتعلق الأمر بفنّ لايحاكي الطبيعة، وعندما يكون الفنان إنساناً، وعندما يكون الوعي هو من يَلِد، فإن سبق - التكوينية لاتعود تثير السخرية. ان «اللوغوس الفاطر» هو هنا في مقامه، ولم يَعُدْ مستورَداً، لأنه مفهوم «مُؤَنْسِن». انظروا : فَبَعْدَ أن أبان في التركيب البروستيّ عن ضرورة كاملة للتكرار، هَا هُوَ رُوسِيه يكتب : «مهما فكَّرنا بالحيلة التي تمهِّد لـ «حبّ لِسُوان» ، فنحن سرعان ما ننساها، لفرط ما الرابطة التي تجمع الكل بالجزء محكمة الشدّ. ما إن نفرغ من قراءة «**البحث...**»، حتى نلاحظ أن الأمر لا يتعلق أبداً بفصل معزول : رواية داخل الرواية، أو لوحة في قلب اللوحة... إنه يذكر لا بتلك الحكايات المتداخلة التي كان روائيون عديدون من القرن السابع عشر أو الثامن عشر يدخلونها في قصصهم، وإنما بالأحرى بهذه الحكايات الداخلية التي يمكن قراءتها في «حياة مَارْيَان»، لدى بَلْزَاك، أو لدى أندْرِيه جِيد. إن بْرُوسْت يضع في أحد مداخل روايته «مرآة مقعَّرة صغيرة تعكسها، أي الرواية، باقتضاب» (ص 146). لقد فرضت استعارة «التضمُّن» وعمليته نفسيهما، حتى إذا كانت صورة أكثر رهافة، وأكثر مُلاَءمة، ولكنها تدلّ في العُمْق على علاقة الاستتباع المشترك نفسها، قد وُضِعَتْ محلَّهما في النهاية.

وهي الأسباب نفسها التي تجعل جمالية رُوسِيه تتطابق وجمالية كْلُودِيل. ثم إن جمالية بْرُوسْت تُحَدَّد في مطلع الدراسة المخصَّصة بِكْلُوديل. والوشائج بينهما بديهية في ما وراء جميع الفوارق. إن موضوعَة «الرتابة البنيوية»، تجمع هذه الوشائج : كتب بْرُوسْت : «فيما

*) الشيء داخل غيره كلعبة داخل لعبة إلى ما لا نهاية له (المترجم).

أُعيد التفكير برتابة أعمال «فَنْتوي»، فَسَّرتَ لألْبِرْتين كيف أن الكتّاب العِظام لايبـدعون أبـداً إلا عملاً واحـداً، أو بـالأحرى يبثُّون في أوسـاطٍ متعـدّدةٍ الجمـالَ نفسـه الـذي يـأتون بـه إلى العـالم». (ص 171). وكْلُودِيل : إن **حِـذَاءَ السَّـاتَـان*** **هي الرأس الـذهبي**** ولكن بشكل آخر. إنهـا تلخّص، معـاً، **الرأس الـذهبيّ**، و **قسْمَــة الظهيرة***** بـل حتى لتشكل خـاتمـة **قسمـة الظهيرة**... «إن شاعراً لا يقوم إلا بتَنمية رسمٍ مسبق». (ص 172).

هذه الجمالية التي تُحيّد كلاً من المدّة والقوّة، كما لو لم يكن الفارق بينهما أكثر من **الفـارق** بين ثمرة البلوط وشجرة السنديان الطالعة هي منها، ليست بالمستقلة لدى بروست ولـدى كْلُودِيل. إنها تترجم ميتافيزيقا. إن بروست يدعو «الزمن في حالتـه الخـالصـة» «اللا ـ زمنيّ»، أيضـاً، أو «السرمديّ». ليست حقيقة الزمن زمنية. إن معنى الزمن، الزمنية الخـالصـة، ليس زمنيّـاً. وعلى نحو مُشَابه (مشابه فحسب)، لا يمثل الزّمن كَتَعاقُب لا يمكن قَلْبُه في نظر كلوديل سوى الظاهرة، أو القشرة، أو الصورة المسطّحة للحقيقة الجوهرية للكون كما فكّر به الله وخَلَقَه. هذه الحقيقة هي التزامنيّة المطلقة. كمثل الله، كـان كْلُودِيل الخلاّق والمؤلف، يتمتع «بـالميل إلى الأشيـاء القائمة معاً» (**الفن الشعري** Art Poétique.[33]

هذا المقصد الميتافيزيقيّ يُجيز في المطاف الأخير، وعبر سلسلة كاملة من الوسـاطـات، كاملَ الدراسة حول بروست، وجميع التحليلات المكرسة لـ«المشهـد الأسـاسي لمسرح كْلُودِيل»، (ص 183)، ولـ«الحالة الخالصة للبنية الكْلُودِيلِيّة» (ص 177)، في «قسمة الظهيرة»، ولكامل هـذا المسرح الذي يقول كْلُودِيل نفسه : «إننا نعالج فيه الزمن كآلة أكُورْدِيُون، على هَوَانَا، وأنّه «فيه تدوم الساعات، والأيّام تُحْجَب». (ص 181).

إننا لا نتفحّص بالطبع هذه الميتافيزيقـا أو هـذا اللاهوت للزمنيـة لـذاتهمـا. فَـأَنْ تكون الجمالية التي توجّهان شرعيةً وخصْبةً في قراءة بروست أو كْلُودِيل، فهـذا مـا سنوافق عليـه بلا صعوبة : إنها جماليتهما، بنت ميتافيزيقاهما (أو أمُّهَـا). وربمـا كنتم ستتفقون معنـا بـالسهولـة

*) Le Soulier de satin

**) Tête d'or

***) Partage de midi

33) يُـذْكَر في ص 189. ويعقب روسيـه بـالقول : «أن مثْل هـذا التصريح، غير المعزول، يصحّ على جميع نُظُم الواقـع. كـل شيء ينصاع إلى قانون **التوليف** (أو التركيب). إنه قانون الفنـان مثلمـا هو قـانون **الخـالق**. ذلـك أن الكون إنمـا هو تزامُن تعيش عبره الأشياء المتباعدة وجوداً متساوقاً وتشكل تضامناً هارمونياً. والاستعارة التي تجمعها يقابلها في العلاقـات بين الكـائنـات، الحبّ، هذه الرابطة بين الأنفُس المتباعـدة. فمن الطبيعي أنْ يقبل الفكر الكلوديليّ بـأن يجـدَ كيـانـان مفصولان بـالمسـافـة التحامهما في تزامنهما و«يرنّان» منذ هذه اللحظة كَنَوتتين في قطعة موسيقية، شـأن «برويز» و«رودريغ» في «وفـاق لا تنفصم عُراه أبداً».

نفسها على أن الأمر يتعلق هنا بالميتافيزيقا الضمْنية لكل بنيوية أو لكل حركة بنيوية. إن قراءة بنيوية تفترض دائماً، بخاصة، وتنْشُدُ في لحظتها الخاصة هذه التزامنية اللاهوتية للكتاب، وتحسب نفسها محرومة من الأساسيّ إذا لم تتوصل إليها. كتب رُوسِيه : «في جميع الأحوال، إن القراءة، التي تتنامى في المدة، عليها، حتى تكون شاملة، أن تحيل العمل حاضراً بالتزامن في جميع أجزائه... إن الكتاب، أشبه ما يكون بـ «لوحة في حركة»، لا يتكشّف إلا في مقاطع متلاحقة. وتتمثل مهمةُ القارئ الدقيق في قَلْب هذا النزوع الطبيعي للكتاب بحيث يتقدّم الأخير بكاملِهِ إلى الفكر. مَا مِنْ قراءة كاملة سوى هذه التي تُحوّل الكتاب إلى شَبَكة متزامنة من العلاقات المتبادلة : آنذاك تنبثق المُفَاجَآت...» (ص 13 من المدخل). (أية مفاجآت ؟ كيف يمكن أن تدخّر لنا التزامنية مفاجآت ؟ يتعلق الأمر هنا بالأحرى بإلغاء مفاجآت عدم التزامن. إن المفاجآت لتنبثق من الحوار بين غير المتزامن والمتزامن. هذا كافٍ للقول إن التزامنية البنيوية هي نفسها مُطَمّنة). وكتب جَانْ - بْيير رِيشَارْ : «تكمن صعوبة كل عرْضٍ بنيوي لكِتَابٍ في كونه مُجبَراً على أن يصف بالتتابع وعلى نحو متلاحق ما لا يقوم في الواقع إلا مرة واحدة وعلى نحو متزامن» (المصدر المذكور، ص 28). يشير رُوسِيه، إذن، إلى صعوبة النفاذ في القراءة إلى المتزامن الذي هو الحقيقة، وجَانْ - بْييرْ رِيشَارْ إلى صعوبة العَرْض، في الكتابة، للمتزامن الذي هو الحقيقة. في الحالتين، يشكل التزامنُ الأسطورة، المصعَّدةَ إلى مثالٍ في الصرامة، أسطورة قراءة أو وصف كليّين. ويفسّر البحث عن المتزامن هذا الافتتانِ بالصورة الفضائية : أليس الفضاء هو «نظام التعايشات» (لآيْبِنْتس) ؟ ولكن عندما يتحدث الناقد عن «التزامنية» بدلَ «الفضاء» فهو إنما يريد **تكثيفَ** الزمن لا **نسيانَه**. «هكذا تتخذ المدةُ الشكلَ الوهميَّ لوَسَطٍ متجانِس، وتتمثل همزة الوصل بين هذين الحدّين، الفضاء والزمنِ، في التزامنية التي يمكن تحديدها بكونها تقاطُع الزمن والفضاء».[34] في هذا الإلزام بالمستوى والأفقيّ، يظل ثراء **السّماكة** (أو الحجم) واستتباعاتها هو مالا تطيقه البنيوية. أي كل مالا يمكن «فَرْشُه»، في دلالة معينة، في تزامنية شكل. لكن هل من الصدفة أن الكتاب هو أولاً سَمَاكة ؟[35] وإذا كان معنى المعنى (بالمعنى العام للمعنى، وليس بمعنى الدلالة الإعلانية) هو الاستتباع غير المتناهي والإحالة غير المحدّدة من دال إلى دالّ آخر ؟ وإذا كانت قوته

34) برغسون، **مقالة في المعطيات المباشرة للوعي** **Bergson, Essai sur les données immédiates de la conscience**

35) بالنسبة لإنسان البنيوية الأدبية (وربما البنيوية بعامة)، لم يحلّ حرف الكتب (الذي هو حركة، ولا نهاية، وعُرورٌ وعدم استقرار للمعنى المنطوي على نفسه في القشرة وداخل القشرة وداخل السماكة) نقول لم يحلّ بعد (وهل سيتمكن من ذلك ؟) محلّ حرف الشريعة، المنشور، والمثبّت : الكتابة المتقادمة على الألواح.

عبارة عن غموض صافٍ ولا نهائي لا يدع للمعنى المدلول عليه أية هدأة، إذْ يَدفعه، **في اقتصاده** الخاص، إلى أن يُومِئ دائماً من جديد وإلى أن **يُحيل ويختلف** ؟ ليس ثمة، من تطابق للمكتوب مع ذاته إلا في حالة الكتاب الذي **لم يحقّقه مَالاَرْمِه**.

لم يحقّقْه : هذا لا يعني أن مَالاَرْمِه لم ينجح في تحقيق كتاب يكون واحداً مع نفسه. بل، ببساطةٍ، إن مَالاَرْمِه لم يَشَأ. لقد منعَ تحقيق وحدة الكتاب بهزّه المعايير التي كان الاعتقاد سائداً بإمكان التفكير عبرها بهذه الوحدة بكلّ طمأنينة : في كلامه على «تطابق **الكتاب** مع ذاته»، كان يؤكّد على كون **الكِتَاب**، في آنٍ معاً، «نفسَه والآخر»، بما أنه «مركّب مع نفسه». هكذا لا يمنح نفسه لـ«تأويل مزدوج» فحسب، وإنما، وكما كتب مَالاَرْمِه نفسه : «إنّني أَنْثُر عبرَهْ إذا جاز القول هُنَا وهُنَاك عشر مراتٍ هذه السماكة المزدوجة بكاملها».[36]

أَيَحقّ تحويل هذه الميتافيزيقا وهذه الإستطيقا المُلائمَتَين تماماً لبُرُوسْت وكْلُودِيل، تحويلها إلى منهج عام للبنيوية؟[37] هذا ما يقوم به رُوسِيه، في حدود كونه، وهذا على الأقل ما حاولنا الإبانة عنه، يقرر اختزال كل ما ليس قابلاً للفهم على ضوء الرسم الغائيّ «السابق التصميم» ومدرَكاً في تزامنيته، نقول اختزاله إلى لا - جدارة العَرَض أو «الخرْدة». وحتى في الدراستين المخصّصتين لبُرُوسْت وكْلُودِيل، اللتين توجّههما البنية الأكثر فهماً، يكون رُوسِيه مضطراً إلى أن يقرّر اعتبار «كل فصل، وكل شخصية» يُجْبِرَانه على ملاحظة «استقلالهما المحتمل» (ص 164) عن «الموضوع المحوريّ» أو «منظومة الأثر العامّة» (المصدر نفسه)، نقول اعتبارهما من قبيلِ «حوادث النشأة». إنه يضطر إلى دَفْع بُرُوسْت الحقيقيّ في مواجهة بُرُوسْت «الروائي»، الذي يجيز لنفسه من ناحية أخرى «تخطيئه»، فيكون بمقدور بُرُوسْت الحقيقيّ أن يخطئ إدراك «حقيقة الحب» كما يفهمها رُوسِيه، الخ... (ص 166). ومثلما يكون بُودْلِير الحقيقي كامناً في قصيدة «الشُرْفة» Le Balcon، وحدها، وفْلُوبِير بكامله في **مدام بُوفَارِي**، فليس بُرُوسْت الحقيقي متزامناً في جميع أرجاء عمله. كما ويضطر رُوسِيه إلى استنتاج أن شخصيات **الرّهينة** L'Otage، ليست مفرّقة بفعل «الظروف» وإنما «بتعبير أفضل» بـ«إلزامات

36) راجع بخصوص هذا «التطابق مع الذات» للكتاب المالارميّ، ج. شيرير : «**كتاب** مالارمه»
J. Scherer, «le «Livre» de Mallarmé », p. 95 et feuillet 94 et p. 77 et feuillet 129-130.

37) لن نطيل الوقوف عند سؤال كهذا. سؤال عادي، ولكن يصعب تجاوزه، وهو يطرح نفسه في كل مرحلة من عمل روسيه، سواءً أتعلّق بمؤلف منظور إليه على حِدة أو بأثر معزول. أليس هناك في كل مرة سوى بنية جوهرية واحدة ؟ وكيف يمكن التعرُّف عليها وتمييزها ؟ لا يمكن أن يتمثّل المعيار لا في تراكم تجريبيّ - إحصائيّ ولا في مَقْصد ما هَويّ. إنها مشكلة الاستنباط التي تطرح نفسها على علم بنيوي يعني بآثار، أي بأشياء ليست بنيتها ما - قَبْلية. أهناك «ما قبل» ماديّ للأثر ؟ ثم أنّ حدس الـ «ما قبل» الماديّ يطرح مشاكل مُسبَقة، عديدة.

الرسم الكْلُـودِيلِيّ» (ص 179). ويضطر أخيراً إلى نَشْر آيـات الحـذق ليرينــا إنّ كْلُـودِيـل في **حِذَاء السّاتّان**، لا «يُناقض نفسه» ولا «يَعْدل» عن «رِسمه الثابت» (ص 183).

إنّ الأكثر خطورة هو أنّ هـذا المنهج المتطرّف البنيويّـة كمـا سَبَـق وأنْ وصفنـاه ـ في بعض المواضع ـ يبدو هنا متنـاقضـاً والمقصـد الأثْمن والأكثر أصـالـة للبنيويـة. فـالأخيرة، في ميدانَيّ علم الأحياء وعلم اللغة، اللذين تجلت فيهمـا أوّلاً، إنمـا تحرص خصوصـاً على الحفـاظ على تماسك وتكافُل كل كلية عند مستواها الخاص. إنهـا تمنع على نفسهـا أن تعتبر أولاً، في شكلٍ معين، جانبَ النقص أو القصور وكل مَا لاَ يبدو فيه بمثابة الاستبـاق الأعمى أو الشـذوذ النـاقص عن نشوءٍ قويمٍ مفكّر بـهِ انطلاقـاً من غـايـةٍ ومعيـار مثـاليّ. أن تكون بنيويـاً هو أن تتمسّك أولاً بانتظام المعنى، بالاستقلال والتوازن الخاص، بـالتكوُّن النـاجح لكلّ لحظـة ولكلّ شكل. إنه أنْ تَرفُض جَعْلَ كلّ ما لا يمكّن أُنموذجٌ مثاليّ من فهمـه، إلى حَـدَثٍ عرضيّ ضـالّ. إن المَرَضِي نفسَـه ليس مجرَّد غيـابٍ للبنيـة. إنّـه منظّم. وهو لا يُفْهَم كنقصٍ أو عيبٍ أو تحلُّـل لكليّةٍ مثاليةٍ جميلة. إنّه ليس مجرَّدَ افتقارٍ للغاية.

صحيحٌ أنّ رفض الغائية هو قاعدة قانونية ومعيارُ منهجيةٍ لا تستطيع البنيوية تطبيقـه إلا بصعوبة. إنه، بالنسبة إلى الغاية، أُمنية بالعقوق لا يكون العمل وفيّاً لها أبداً. إنّ البنيويـة إنّمـا تحيا من، وفي الاختلاف، بين أُمنيتها وواقعها. وسواءٌ أتعلّق الأمر بالبيولوجيـا أم بعلم اللغـة أم بالأدب، فكيف يمكن تصور كلية منظّمة عُضوياً من دون التصرّف انطلاقاً من غايتها الأخيرة، أو افتراض غايتهـا على الأقل ؟ وإذا لم يكن المعنى إلا داخلَ كليّـةٍ، فكيف تراه ينبثق إذ لم تكن الكليةُ مدفوعةً باستعجال نهايةٍ، وبقصديةٍ لا تكون بـالضرورة، وأوّلاً، قصـديـةَ وَعْي ؟ إذا كان هنـاك بنيـات، فهي مُمكنـة انطلاقـاً من هـذه البنْيـة الأسـاسيـة التي بهـا تَنْفَتِح الكليـةُ، وتفيض، لتكتسب معنىً في استعجالِ غايةٍ نهائيـة يجب أن نفهمهـا عبر شكلهـا الأكثر افتقـاراً لليقين. صحيح أنّ هذا الانفتاح هو ما يُحَرِّر الزمن والنشوء (بل وحتى يمتزج بهما)، ولكنه هو أيضاً ما يُهدّد بالانغلاق على الصيرورة ما إن يمنحها شكلاً. يُهدّد بإسكات القوة تحت الشكل.

نعترف حينئـذ، في إعـادة القراءة التي يـدعونـا إليهـا رُوسيـه، بـأنّ مـا يهـدّد النور من الداخل هو أيضاً مـا يهـدّد، ميتـافيزيقيـاً، كلَّ بنيويـة : طمْس المعنى في الفعل نفسـه الـذي نكشف فيه عنه. إن فهم بنيةِ صيرورةٍ، وشكلِ قوةٍ، هو إضاعة المعنى عبر كَسْبـه بـالـذات. إن معنى الصيرورة والقوة، في نوعيتهما الخاصة، والخالصة، هو استراحة البدايـة والنهـايـة، وسلام

مشهدٍ، أفقٍ، أو وَجْهٍ. في هذه الاستراحة، وفي هذا السلام، تكون نوعية الصورة والقوة مطموسةً بالمعنى نفسه. إن معنى المعنى أَبُولُونِيّ، في كل ما يَبِين عَنْ نفسِهِ فيه.

لا شكّ أننا عندما نقول إن القوة هي أصل الظاهرة، فنحن لا نقول شيئاً البتة. ما أن تُقال القوة، حتى تكون تحوّلت إلى ظاهرة. سبقَ وأن أوضح هِيغَل جيداً، أن تفسير ظاهرةٍ ما كقوّة هو من قبيل الحشو. ولكننا إذْ نقول هذا، فعلينا أن نستهدف بعض العجز لدى اللغة عن الخروج من نفسها لتسميةِ أصلها، وليس فكرة القوة بالذات. إن القوة هي «آخَر» اللغة الذي بدونه لن تكون ما هِيَ.

حتى نحترم داخل اللغة هذه الحركة الغريبة، وحتى لانختزلها هي الأُخرى، فعلينا أن نحاول الرجوع إلى هذه الاستعارة للنور والظل (استعارة التجلّي والخفاء)، **المؤسِّسة** للفلسفة الغربية كميتافزيقا. استعارة **مؤسِّسة لا فقط** باعتبارها استعارة «**فوتولوجية**» (ضوئية) (وبهذا الصّدد فإنّ تاريخ فلسفتنا بكامله هو «فوتولوجيا» (هذا الاسم المعطى لتاريخ الضوء ودراسته)، ولكن بما هي استعارة أوّلاً : إن الاستعارة، بعامة، هذا المرور من كائن إلى آخر، أو من مدلول إلى سواه، الذي يجيزه **الخضوع** البدئيّ والانتقال **التناظريّ** للوجود تحت الكائن، نقول إن الاستعارة هي الجاذبية الأساسية التي تمسك بالخطاب داخل الميتافيزيقا وتَلجِمُه على نحو لا يمكن درؤُهُ. مصير سيكون ثمّة بعض الحماقة في النظر إليه كما لو كان هو الحادث المؤسف والعابر في «تاريخ»، أو زلّة أو خطأ في الفكر **داخل** التاريخ **in historia**. إنه، **تاريخياً**، سقوط الفكر في الفلسفة، هذا السقوط الذي به بدأ التاريخ. وهذا كافٍ لقول كم تستحقّ استعارة «السقوط» معقفاتها. في هذه الميتافيزيقا المتمركزة حول الشمس، أو الشمسيةِ التَّمَرْكُز، انفصلت القوة من قَبْلُ عن **معناها** كقوّة، عندما أخلت المجال لـ «الأيدوس» **eidos** أو الشكل المثاليّ (الشكل المرئيّ للعين المجازية)، انفصالَ الموسيقى عن ذاتها في «السَّماعيَّة» (علم الأَصوات).[38] كيف يمكن فَهْم القوة أو الضعف بمفردَتي الوضوح والظلمة ؟

أن تكون البنيوية الحديثة قد نَمَتْ وتَرعرعتْ في التّبَعيّة المباشرة، المعترف بها قليلاً أو كثيراً، إلى الفينومولوجيا، فهذا مما يكفي لجعلها خاضعة لأنقى تراثيّات الفلسفة الغربية، هذه

38) «...نقطة الانطلاق التي تمكّن من التوكيد على أن كل ما هو نوعي وكميّ ينوجد في «السّماعيّة»... (نظريّة الأوتار الرنّانة، علاقة الفواصل الزمنية، النمط الدوريّ)... أن الأمر يتعلق بالعثور في كلّ مكانٍ على صيَغ رياضية للقوى المتعذّرة على النفاذ إطلاقاً». (نيتشه، **ولادة الفلسفة في حقبة التراجيديا الإغريقية**

Nietzsche, **la Naissance de la philosophie à l'époque de la tragédie grecque**.

التي تُرْجِع هُوسْرِل، في ما وراء نزعته ضدّ ـ الأفلاطونية، إلى أفلاطون. الحال، إننّا عبثاً نبحث في الفينومولوجيا عن مفهوم يمكنّ من التفكير بالاحتدام أو القوة. التفكير بالقدرة وليس فقط بالاتجاه؛ بالحدّة أو التوتّر وليس فَحَسْبُ بهذه الـ in في intention (القَصْد)*. إن القيمة كلها مؤسَّسة أوّلاً من خلال موضوعة تعليميَّة؛ لا شيء يُرْبَح أو يُخْسَر إلا عبر تعبيرات الوضوح أو عَدَمه، البداهة وخصور الوعي أو غيابه، تحقيق وعيٍ بشيء أو فقدانه. الشفافية هي القيمة العليا، هيَ وَواحديّة الدلالة. من هنا تنبع صعوبة التفكير بالنشوء والزمنية الخالصة للأنا المتعالية، وتكوين صورة عن التجسُّد الناجح أو المُخْفِق للغاية، ولحالات الضعف هذه التي تُسمّى : أزمات. وحين يكفّ هُوسْرِل أحياناً عن معاملة ظواهر الأزمة وإخفاقات الغاية كـ «حوادث عَرَضية في سياق النشوء» وكما لو كانت ما هو «غير جوهريّ» بالذات، فلكي يرينا أن النّسيان محدَّدٌ جوهرياً، وأنّه، عبر نوعٍ من «التّرسُّب»، ضروريّ لنموّ الحقيقة. لكن لِمَ لحظات الضعف والقوة هذه لِلْوعْي ؟ ولِمَ قوة الضعف هذه التي تمارس الإخفاء في الفعل نفسه الذي تقوم فيه بالكشف ؟ إذا كانت جدلية القوة والضعف هذه هيَ تناهي الفكر نفسه في علاقته بالوجود، فهي لا يمكن أن تعبّر عن نفسها في لغة الشكل عبر مفردَتي النور والعتمة، ذلك أن القوة ليست العتمة. وهي لا تكون مخْفيّة تحت شكلٍ تُمثّل هي جوهرَه أو مادّتَه أو رقمَه السرّي. إن القوة لا يمكن التفكير بها انطلاقاً من طَرَفي المقابلة، أي التواطؤ بين «الظاهراتية» و«الإخفائية»، كما لا يمكن التفكير بها داخل «الظاهراتية» باعتبارها **الواقعة بمقابل المعنى.**

يجب، إذن، السعي إلى التحرّر من هذه اللغة. لا السعي إليه، فهذا مستحيل من دون أن ننسى تاريخنا. وإنما الحلم بذلك. لا بالتحرر، وهذا ما لن يتمتع بمعنى، وما سيحرمنا من نور المعنى. وإنما الصمود أمامها إلى أبعد مدى ممكن. يجب بأية حال ألا نستسلم لها هذا الاستسلام الذي يشكّل اليوم السُّكْرة الرديئة للشكلانية البنيوية الأكثر تدقيقاً.

إذا كان على النقد أن يتحاور مع الكتابة الأدبية ويتبادل معها ذات يوم، فهو ليس مطالَباً بأن ينتظر انتظامَ هذا الصمود أوّلاً في «فلسفة» تُوَجّه منهجاً جمالياً معيناً يتسلّم هو مبادِئه. ذلك أن الفلسفة قد حُدّدت في تاريخها كتفكير حول التدشين الشعريّ. إنها، مفكّراً

*) يلعب الفيلسوف هنا على الجنّاس اللفظيّ ووحدة الجذر اللُّغويّ بين tention (التوتر أو الحدّة) وintention (القَصْد)، داعياً إلى عدم الوقوع في أسْرِ بادئة الكلمة الأخيرة، للاتّجاه إلى القوة، قوة العَمَل نفسه. أُنظر بخصوص هذه الفكرة التي مكّنت دريدا من أن يطرح، بمقابل النّقد الذي يعني بمقاصد العمل، والنّقد الآخر الذي يعني ببنياته الشكية، تصوّراً للنّقد يقوم على دراسة «التّاريخانيّة الجوانية للعمل، في حركتِه و«عمليّاته»، مدخل المترجم في الكتاب الحالي. (المترجم).

بها على حِدة، غَسَقُ القُوَى، أي الصبـاح المُشْمِس الـذي تتكلم فيـه الصُّوَر والأشكـال والظواهر، صباح الأفكار والآلهـة، حيث يتحول بروز الأفكـار إلى استراحـة، ويُسَوّي عُمْقَـه وينتشر في الأفقية. غير أن المشروع سيكون ميؤوساً منـه إذا مـا فكّرنـا بـأنّ النّقـد الأدبي قـد تحوّل، من قَبل وسواءً أعرف أم لم يعرف، أشاءَ أم لم يشأ، إلى فلسفة للأدب. وبهذه الصفة، أي طـالمـا لم تُدَشَّن، بوضوحٍ، العمليـةُ الاستراتيجيـة التي تَحـدّثنـا عنهـا أعلاه، والتي لا يمكن التفكير بهـا، ببساطة، تحت تسمية البنيوية، فإن النقد الأدبي لن تكون له الإمكـانـات، وخصوصـاً الـدوافع، الكافية للعدول عن موضوعات التناغُم والهندسة وامتياز النظرة والجـذل الأبُولُونِيّ الـذي «ينتج تقـزُّح العين الـذي يمنـح العين مَلَكـة الرؤيـة».[39] إنـه لن يتمكن من تجاوز نفسـه إلى حــدّ أن يحبّ القوة والحركة التي تدفع الخطوط، يحبّها كَحَركة، وكرغبة، لِـذاتهـا، وليس كحـادِثٍ، أو تظاهرةٍ عِيديّة.

من هنا هذا الحنين، هذه السوداوية، هذه الديونيسوسية المعـاوِدة السقوط، التي تَحـدّثنـا عنها في البداية. أنُخطِئ إذا ما لاحظناهـا عبر مـديح «الرتـابـة» البنيويـة والكْلُودِيلِيّـة، الـذي يختتم «الشكل والدلالة» ؟

ينبغي الاختتـام، ولكن السجـال هنـا لا نهـايــة لــه. إن الخـلاف، أو **الاختـلاف**، بين دْيُونِيسُوس وأبُولون،* بين الوثبة والبنية، لا يمحّي في التـاريخ، لأنـه ليس في التـاريخ. إنـه، هو

(39) نيتشة، **غَسَق الآلهة Nietzsche, le Crépuscule des idoles**

*) ربّما لن يكون عديم الفائدة لفهم هذه الفقرة أن نذكّر بالمقابلة بين «ديونيسوس» Dionysos و«أبولون» Apollon، واستعـادتهمـا من قبل نيتشه. الأول (ويُدعى في مصادر أخرى : «باخوس») كـان لـدى الإغريق إلٰـه الكرْمـة والنبيـذ والهـذيـان النشوانيّ، من مواكبه «الهادرة» ومما كان يُحْمَل فيها من أقنعة ولدتْ فنون التراجيديا والكوميديـا والكوميـديـا الهزليـة. أمـا أبولون، فهو إلٰـه النور، والغناء، يُطْرب المحافل «الأولمبية» بأنغام قيثاره النافذة. في كتـابـه **مولـد التراجيـديـا**... يتبنى نيتشـه «ديونيسوس» ويتخذه مُقابلاً للعقلانية والمتيافيزيقا السقراطية، إنه إلٰه الضّحك والغريزة والصُّدْق والعفويّة، بمقابلـه هرمونيـة أبولون الـدقيقـة، الصارمة. يبحث نيتشه، كما كتب هو نفسه، عن «ما جعل الأبولونية الإغريقيّة تنبثق من «أرض» جوفيـة ديونيسوسيـة، ولِمَ كـان على الإغريقيّ الـديونيسيـوسيّ أن يتحـوّل بـالضرورة إلى أبـولـونيّ، أي أن يكسر مَيْله إلى الـلاّ قيـاسيّ وللمعقّـد ولغير المتيقّن و«المُرْعب»، يكسره أمام إرادة فَرَضها عليه القياس والبساطة والخضوع إلى القاعدة وإلى المفهوم». ونجد في مقارنـاتـه، أنـه فيمـا كـان المشهـد التراجيـديّ البـدْئي (الـديونيسيوسيّ) لا يعرف الفصـل بين الحَركـة والكلمـة، وتكـون فيـه الجـوقـة «ذات» العرض و«موضوعه» في آن معاً، فـإنّ المسرح الأبولونيّ موجّـه بغـائيّـة، ويقوم بكـاملـه على المحظور أو المُحَرّم، وعلى تجـاهل الجسـد كـ «دالٍّ خالص». «النشوة الأبولونيـة تُنتج تَقَزُّح العين، الذي يمنحها قوّة النظر...»، في حين يكون الجهاز التـأثّري أو الانفعـاليّ في الحالة الديونيسوسية، «مهيّجاً بكامله وموسّعاً بحيث يُفْرغ دفعةً واحدة جميع وسائله التعبيْرِيـة، طـارحـاً كـامل قـدرتـه على المحاكاة وإعادة الإنتاج والتحويل والتحوُّل، وكل ضَرْبٍ من المحاكاة والمسرحيّة». هكـذا تكون حقيقـة الأبولونيـة، كمـا كتب جـان ـ ميشيل ري (**موسوعـة الفلسفـة**، تحت إشراف فرانسوا شـاتليـه، جـ 3) متمثلـة في إرادة «فَصْـل الشّعر عن المـوسيقى، والكلمة عن رنينها، والجسَد عن رمزيته، والمسرح عن [أبعاده] الماديّـة». بِتمرّده عليهـا، وبدعوتـهِ إلى ديونيسيوسيـة مُعَمّمـة في الفلسفة والكتابة والفنّ بعامة، إنّما يريد نيتشه «انتزاع موسيقى النصّ، وبَعْث طاقاته الدالّة قبل كلِّ احتواءٍ تُمـارسـه، الكلمـة أو الفكرة...» (المترجم).

أيضاً، وبمعنى غريبٍ، بنيةٌ أصلية. افتتاح التاريخ والتاريخانية نفسها بالذات. إن **الاختلاف**، ببساطةٍ، لا يعود لا إلى التاريخ ولا إلى البنية. وإذا كان يجب القول مع شِلِنْغ أن «الكلّ ليس إلا دْيُونِيسُوس»، فيجب أن نعرف ـ وهذا يعني أن نكتب ـ أن دْيُونِيسُوس، شأنه شأن القوة الخالصة، مُشْتَغَل بالاختلاف. إنه يَرى ويَدَع نفسه يُرى. يَفقأ الأعين / يفقأ عَينيه. منذُ الازل، هُوَ في علاقةٍ مع خارجه، مع الشكل المرئيّ، مع البنية، مثلما مع موته. هكذا يتجلّى.

«ليس هناك ما يكفي من الأشكال....»، يقول فْلُوبِير. كيف نفهمه ؟ هل هو احتفالٌ بآخَر الشكل ؟ بالأشكال «الأكثر ممّا يلزم» التي تتجاوزه وتصمد أمامه ؟ مديح لدْيُونِيسُوس ؟ كلاّ، إننا لَنُخَمِّن ذلك. إنها، بالعكس، حَسْرة من قبيل : «وا أسفاه ! ليس هناك كفاية من الأشكال !» ديانة للعمل بِما هو شَكْل. ثم إن الأشياء التي لا تتمتع بأشكالٍ كافية إنْ هي إلا أشباحُ طاقةٍ، «أفكار» «أوسع من قماشة الأسلوب». إن الأمر يتعلق بسِنَان موجّه إلى لُوكُونْت دُولِيل Leconte de Lisle. سِنان وديّ، ذلك أن فْلُوبير كانَ يُحبّ «ذلك الفتى كثيراً».[40]

لم يخطئ نِيتْشَه : «ليس فْلُوبِير إلاّ نسخة أخرى من بَاسْكَال، ولكن في إهاب فنّانٍ يجد قاعدته في هذا الحُكْم الغريزي : «أنّ فلوبير مَقِيتٌ على الدّوام، أن الإنسان لا شيء، الأثَرُ هو كلّ شيء...».[41]

يجب، إذَن، الاختيار بين الكتابة والرقص.

عبثاً نَصَحَنَا نِيتْشَة برقص لِلْيَرَاع : «أنْ نعرفَ الرقص بالأقدام وبالأفكار وبالكلمات : أينبغي أن أقولٍ إنّ من الضروريّ أيضاً أن نعرف الرّقص باليَرَاع، إنه يجب تعلُّم الكتابة ؟». كان فْلُوبِير يعرف جيّداً، وكان على صواب، أنّ الكتابة لا يمكن أن تكون دْيُونِيسُوسِيّة من أقصاها إلى أقصاها. كان يقول : «لا يمكن أن نفكر ونكتب إلاّ جالسين». ويا لَلغضب الفرِح لدى نِيتْشَه : «إنني أُمسك بكَ هُنا أيها العدَميّ ! البقاء جالساً هو بالذات **الخطيئة** الكبرى بحقّ الرُّوح القُدُس. وحدها الأفكار التي تأتينا ونحن سائرون تتمتّع بقيمة».

غير أن نِيتْشَه كان يُخمِّن تماماً أن الكاتب لا يكون واقفاً أبداً. إن الكتابة هي، أوّلاً، وإلى الأبد، شيءٌ ننحني عليه. خاصةً عندما لا تعود الحروف علامات ناريّة في السماء.

40) **مقدّمة لحياة الكاتب** مرجع سبق ذكره، (ص 111).

41) **غَسَق الآلهة**، ص 68. ربما لن يكون عديم الفائدة أن نذكّر إلى جانب كلمة نيتشة هذه، بهذا المقطع من **الشكل والدلالة** : «أن مراسلات فلوبير كاتب الرسائل لجدُّ ثمينة، إلا أنني لا أتعرّف في فلوبير كاتب الرسائل على فلوبير الروائي. عندما يصرّح أندريه جيد بأنه يفضل الأوّل، فأنا يخامرني الانطباع بأنّه يختار فلوبير الرديء، أو على الأقلّ هذا الذي قامَ فلوبير الروائي بكلّ ما في وسْعِهِ لاستبعادِه». (ص 20 من المدخل).

كان نِيتْشَه يخمِّن ذلك، إلا أن زَرَادُشْت كان مُوقِناً مِنْهُ : «ها أنا مُحَـاطٌ بـألواحٍ مكسّرة وأخرى نصف منقوشة فحسب. إنني هُنا أنتظر. عندما تحين ساعتي، ساعة النزول من جـديـدٍ، والهلاك...».

يجب النزول، والعمل، والانحنـاء، للنّقش وحَمْل اللـوح الجـديـد إلى الـوديـان، وقراءتـه وتقديمه للقراءة. الكتابة هي المَخْرج بمـا هو نزولٌ للمعنى خـارجَ ذاتِـه في ذاتِـه : استعـارةٌ ـ من ـ أجل ـ الغير ـ في ـ اتّجاهِ ـ الغير ـ هـا ـ هُنـا . استعـارة بمـا هي إمكـانٌ للغير في هـذا العالم، استعارةٌ بما هي ميتافيزيقا ينبغي أن يختفي فيها الوجود إذا ما أردنـا للآخر أنْ يَظْهر. حَفْر في اتجاه الآخر، حيث يبحث المرء عن ذاته، عن شريانه، وعن الـذَّهَب الحقّ لظـاهرتـه. **نُزولٌ** يمْكنه فيه دائمـا أنْ يَضيع / أنْ يخسر. **النّزول / الهلاك**. ولكنـه لا يكون شيئـاً، ولا يكون (نفسه) قبل مغامرة الضياع (الفقدان). ذلك أن «الآخر» الإخـائيّ لا يكْمُنُ أوّلاً في سلامِ مـا يُـدعى بـالـ «مـا بين ـ شخصيـة»، وإنمـا في العَمل ومخـاطر الاستنطـاق، هـذا الضرب من النّشْدان المشترك.* إنه ليس موثوقاً منه أوَّلاً في سلامِ الإجـابـة، حيث يقترن توكيـدان اثْنَـان، وإنمـا هو مُنـادَى في الليل، عبر عَمَل الاستنطـاق، الـذي هو عَمَلٌ في تجويف. الكتـابـة هي لحظة هذا الوادي الأصليّ للآخر داخل الكيان. لحظة العُمْق أيضاً بما هو سقوط. توسُّل النّقْش والإلحاحُ.

«انظروا : هُوَ ذا لوحٌ جَديد. ولكنْ أينَ هُمْ إخوَتِي الذين سَيُسَـاعِـدُونَنِي على حَمْلِـهِ إلى الوِدْيَان ونَقْشِهِ في قلوبٍ حقيقيّة ؟».

*) يفكّـك دريـدا. interrogation (التسـاؤل أو الاستنطـاق) إلى inter-rogation، فيصبـح التسـاؤل، كمـا في أصلـه، عمليّـة طلَبٍ والتماسٍ مشترك أمام الظواهر (المترجم).



نَـوَاقِيـس[1]*

(حَولَ جَانْ جُنِيه / مُقْتَطَفَات)

*) لضرورات طباعية يجد القارئ هوامش هذه الدّراسة مجتمعة في آخرها (المترجم).

L'une assure, garde, assimile, intériorise, idéalise, relève la chute dans le monument. La chute s'y maintient, embaume et momifie, monumémorise, s'y nomme — tombe. Donc, mais comme chute, s'y érige.

L'autre — laisse tomber le reste. Risquant de revenir au même. Tombe — deux fois les colonnes, les trombes — reste.

Peut-être le cas *(Fall)* du seing.

Si *Fall* marque le cas, la chute, la décadence, la faillite ou la fente, *Falle* égale

« *Catachrèse*, s.f. 1. Trope par lequel un mot détourné de son sens propre est accepté dans le langage commun pour désigner une autre chose qui a quelque analogie avec l'objet qu'il exprimait d'abord; par exemple, une langue, parce que la langue est le principal organe de la parole articulée; une glace [...] une feuille de papier [...]. C'est aussi par catachrèse qu'on dit : ferré d'argent; aller à cheval sur un bâton. [...] 2.. Terme de musique. Dissonance dure et inusitée. E. Κατάχρησις, abus, de κατὰ, contre, et χρῆσις, usage.

Catafalque, s.m. Estrade élevée, par honneur, au milieu d'une église, pour recevoir le cercueil ou la représentation d'un mort [...] E. Ital. *catafalco*; bas-lat. *catafaltus*, *cadafaldus*, *cadaffalle*, *cadapallus*, *cadaphallus*, *chafal-*

صفحة من النّص الأصلي لدراسة دريدا : «نواقيس».

«مَا تَبَقَّى مِنْ لوحةٍ لِرامْبْرَنْدت مُزِّقَتْ إلَى مُرَبَّعات صغِيرةٍ مُنْتَظِمَةٍ، وأُلْقِيَ بِهَا فِي المَراحِيض»،[2] ينقسم إلى شطرين.

كَمِثْلِ ما يتبقى.

عمودان غير متساويين (يقولون) يقلب كل منهما الآخر، كظرْفٍ أو غِمْدٍ، وعلى نحو متعذّر على الحساب يعكسه، يحلّ محلّه، يدمغه بأثرِه، ويُعيد قَطْعه.

وما يتعذر على الحساب من **«ما يتبقى»**، إنما يُحْسَب، ويهيِّئ الضربات، ويلويها، أو يُراكمها بصمتٍ، ولسوف يدرككم التعب لدى حسابها، بسرعة. كلّ مربّع يُجدّد نفسه، وكل عمودٍ يرتفع باكتفاء هادئ، ومع هذا فإن عنصر الانْعِداء والسَّرَيان اللاّنهائيّ للتكافؤ الشامل إنّما يُعيد كل جملةٍ، وكلّ كلمةٍ، وكلّ إضامة من الكتابة («...Je m'éc»، مثلاً)،[3] يُعيدها إلى كل عبارة أخرى، في كل عمودٍ، ومن عمودٍ إلى آخر، مما بقي قابلاً للحساب لما لا نهاية له.

تقريباً.

وهناك، فيما يتبقّى، ودائماً، وظيفتان اثنتان تَتقاطعان.[4]

الأولى تُطَمِّن، تحفــظ، تتمثّـل، تستَــدْخِـل، تُـؤَمْثِـل، وترفـع السقطَــة في الأثرِ أو الصَّرْح. يحفــظ السقُــوط نفســه فيهــا، يتحَنَّــط، يَتَمَــوْمى، يتحــوّل إلى شــاهــدةٍ ذاكِريّة، يَتَسَمّى، يسقط، أي أنه (ولكنّما كسقوطٍ) ينتصبُ.

الأُخرى ـ تَدَعُ البقية تسقطُ. مجـازِفـةً بـالرجـوع إلى الشيء نفسـه. تسقـط ـ مرّتين ـ الأَعمـدة وعـواميـد المـاء[5] ـ تبقى.

حالة (fall) التوقيع، ربّما.

إذا كـانت (fall) تـدل على الحـالــة، والانحطـاط والخســارة أو الشقّ، فـإنّ (falle) تعــادل الفــخ، المصيــــدة، الانشوطة، والآلة التي تمسك بكُمْ مِنَ العنق.

التوقيع يسقطُ

مــا يتبقى يتعــذر على القــول، أو تقريبــاً : لا بفعـل تقريب تجريبيّ، وإنما، لأنه، منظوراً إليه بـدقّـة، يظل متعذّراً على الحسْم.

Catachrèse : اسم، مؤنث : 1 ـ مجاز تُكون فيه كلمة محروفة عن معناها الصريح مقبولة في اللغة الجارية للـدلالـة على شيء آخر تربطـه بمـا تعبر الكلمـة عنـه بالأصل، علاقة تناظر : اللسان langue مثلاً، للدلالة على اللغـة لأنـه العضـو الأسـاس للكـلام المنطـوق، أو glace للتعبير عن المرآة[6] (...) أو ورقـة للتعبير عن صحيفـة الكتابة لشبَهها بورقة الشجرة. وبمقتضى هذه المجازية يقال أيضاً : ferré d'argent للدلالة على الثراء، والتعبيرُ آتٍ من fer ـ حديـد ـ و argent : فضـة، كأن تقول إنـه مُحَدّد أو مُصَفّح بـالفضـة. أو : aller à cheval sur un bâton : امتطى (الطفل مثلاً) العصا (والامتطاء أصلاً للدواب). 2 ـ مصطلح موسيقي : نشـاز حـادّ وخـارج عن المألوف. من اليونانية Κατάχρησις : إساءة الاستعمــــال، من κατά : «ضــــدّ»، و χρῆσις : «الاستعمال».

Catafalque : اسم، مذكر : منصّة شرَف مرتفعـة وسـط الكنيســة لاستقبــال نعش ميت أو مــا يمثلّــه. (...) من الإيطالية catafalco، واليونانيـة المتقـدمـة : catafaltus Cadafaldus، Cadaffalle، Cadapallus، Chafallus هي، بحسب دُوكَانْج Du Cange اللاتينية القديمـة Cata، Catus، آلـة حربٍ سميّت Chat (قطّـة) بـاسم الحيـوان المـــذكـور. وبحسب دِييــز Diez : Catare : النظر أو التحديق بـالشيء. وأخيراً فـإن هـذين الاشتقـاقين الاثنين يمتزجـان، بمـا أن Catus (قطـة) و Catare (فعـل النظر)

يتمتعان بالجذر اللغويّ نفسه. تبقى **falco** التي لا يمكن، نظراً لتنويعات اللاتينية القديمة التي يظهر فيها حرف p، أنْ تكون سوى المفردة الجرمانية **balk** (لاحظْ balcon : الشرفة). إن Catafalque (منَصة النعش في الكنيسة و **échafaud** «المقصلة» هما الكلمة نفسها).

Cataglottisme : اسم، مذكر. مفردة مستخدمة في الأدب القديم. تعني استخدام الكلمات النادرة. من اليونانية Καταγλωττισμός، من κατά وتعني «البحث» و γλῶσσα وتعني : كلمة، لغة (لاحظ : glose) (قاموس ليتْريه).

إن الأحرّف A L C (في المفردات السابقة) ترنّ، تصخب، تدوّي، ويعكس بعضها البعض الآخر، وتستديرُ في جميع الجهات، محسوبة وساقطة، فاتحةً - هنا - في حجر كلّ عمودٍ أصنافاً من الفرجات والفتحات والخصاصات الغائرة، للرؤية وعدم البقاء محبوسين في التمثال الضخم أو العامود؛ وَثَمّ في الجلد المتغضّن لجسم «باهي»[7] «phallique» لا يمنح نفسه للقراءة أبداً الا مُنْتَعِظاً. أساطير لأحجار «الشرفة» أو «المبغى». تقول «إيرْمَا» لرئيس الشرطة أن «صورته» لم تبلغ بَعْدُ فخامة طقوس المبغى. فيحتجُّ : «إن صورتي تكبر وتكبر - أُؤكد لك. تصبح ضخمة. (كمثل «البَاهِ العملاق» و«الذَّكَر الضخم» الذي يُنْصح رئيس الشّرطة هذا باتّخاذ شكله فيما بعد). (يواصل :) في كلّ مكان أخفيتِ فرْجاتٍ للنظر. إن كل حائط هنا مغشوش، وكذلك كل مرآة (...) لست بِحاجة إليّ لتعرفي أن ألعاب المبغى هي أولاً ألعاب مرايا...». وإذا ما استطعتم الطّواف حول هذا العامود، فما من شكٍّ في أنّكم سترجعون إلى «الشرفة» لتقرأوا فيها ما يأتي : «المبعوث» : أن ما يَهُمُّ هُوَ قراءة الصورة. التاريخ نفسه عِيش حتى تُكْتَب صفحة مجيدة، ثم تُقْرَأ...». وفي موضع أبعد، يستعيد رُوجيه Roger نفس العبارة ويضيف : «ما يهمّ هو القراءة» (...) كَارْمِن Carmen : «الحقيقة هي أن تكون ميتاً، أو بالأحرى إلا تكفّ عن الموت، وأن تظل صورتك، كاسمك نفسه، تتردّد إلى ما لا نهاية له» عبر «الأحجار» التي تتحدث و«تخاطب، بأُلْفَةٍ»، الموت الواقف، والنابضة، وصوت الأجراس، والذروة، والقبر، كمثل قاعدةِ لتمثال، والضريح، ورقبة الحَبَر، ومهزلة «الحبْل بلا دنس»، الخ... وحروف «المجد» ودرَجاته. ومما يصطفق

أنْ نُمرِّرَّ بين الكلمات، في تضاعيف الكلمة نفسها التي تنقسم إلى شطرين (اسم وفعل؛ إيقاع أو انتصاب؛ ثقب أو صخرة) أن نمرّر الغصن الأكثر رهافة، شبه غير المرئي، الجانب غير المحسوس من عتَلة باردة أو مبضع أو «مدقّة»، لإضعاف، ومن ثم لتهديم هذه الخطابات الضخمة، التي، وإن كانتْ تُنْكر ذلك كثيراً أو قليلاً، فهي دائما ما تنتهي إلى تسليم حقّ مؤلف : «إليّ يعود هذا»، «ذلكم هُوَ تَوقيعي».

هنا بقوة، ويفكّك جثة الكلمة balc, talc, algue, éclat, glace, etc... الخ.. (سلسلة من الكلمات المتجانسة لفظياً نتعرّف فيها على مقاطع من كلمة «الشرفة» «ومعدن الطّلق» و«الحنقليس» و«اللّمعان» و«المرآة») في جميع المعاني، هذه هي المرة الأولى والأخيرة التي تكونون فيه شبه مُحَذَّرين بهذا النص. عليكم أن تقوموا ببقية العمل وحيدين، فَتبَيَنُوا عن أنفسكم، مثله ومثل هذا الذي يكتب، في لغتكم، على الأقل. «ربّما كنت أريدُ الإبَانَةَ عنْ نفسِي فِي لُغَتِي». سيكون عليكم أيضاً أن «تشتغلوا» على الكلمة «لغة» على شاكلةِ عازفِ أُرْغُن.

رهان التوقيع ـ هل هو حاصل ؟ أي رهان ؟ كيف ؟ ولماذا ؟ ولمن ؟، الذي سنعالجه مارّين تقريباً : تمهيد لا غنى عنه لإيضاح الإجراء («الأدبيّ» مثلا) مع جميع القضاة مفتولي العضلات الذين يستنطقونه انطلاقاً من هيئات تبدو برّانية (مسألة الذات ـ البيوغرافية ، والتاريخية والاقتصادية، والسياسية، الخ... المصنَّفة). أما عن النصوصيّة بعامة، فربّما كان التوقيع يمثل حالة (بالمعنى النحويّ أو الإعرابيّ للكلمة) ومحلَّ التقاطع (الموضعيّ والمجازيّ) بين الباطنيّ والبرانيّ.

التذييل : العملية غير المنقطِعَة : التوقيع في الحاشية، مبادلة الاسم بعائدٍ ما، تقليم الهامش ومحاولة اختزاله وجعل أنفسنا تنزلق في الزوايا ـ إطار مَتاهيّ.

حالة وتقاطع. فما يظل من التوقيع ؟

الحالة الأُولى : إنه يعود إلى داخل هذا (الخطاب أو «البروز» أو اللوحة الخ...) الذي يفترض أنه يُوقع عليه. إنه في النص : لم يعد يوقّع وإنما يعمل كأثرٍ داخل الشيء نفسه، يلعب كقطعة داخل ما يزعم هو احتواءه وامتلاكه وإعادته إلى الأصل. هكذا يضيع الانتماء البَّنَويّ. ويهْوِي التوقيع.

الحالة الثانية : أنه يقيم، كما يُعْتَقد به عموماً، خارجَ النص. وبذا يعْتق المنتوجَ الذي يستغني عنه، من اسم الأب أو الأم الذي لم يعد هو بحاجة إليه ليواصل عملَه. هنا أيضا ينفضح الانتماء البَّنَويّ : إنه مَخُونٌ دائماً بما يَدْمَغُه أو يطبعه بأثره.

في هذه الحالة المزدوجة، يسقط الخوف الدائم مِمَّا تبّقى. لن يعود هناك سوى البراز. ولو أننا أردنا الضغط، فإن كامل النص (هذا الذي يحمل توقيع جنيه مثلاً) سيتجمع في ذلك «التّابُوتِ الشّاقُوليّ» **(معجزة الوردة)** كمثْلِ انتصاب للتوقيع. النص يبقى ـ يسقط؛ التوقيع يبقى ـ يسقط النص. [وكذلك : النّص ـ قبرٌ، التوقيع ـ قبرٌ ـ النّص].[8] يظل التّوقيع مقاماً

وقَبْراً. والنصّ يعمل ليعيش حِدادَه. وبالعكس. تقاطعٌ لا نهايةَ لهُ للاسمِ والفعلِ، لاسْمِ العَلَم والنكرة في حالة ما يسقط ويكون نفايةً.

الرهان الكبير للخطاب ـ أقول الخطاب ـ الأدبيّ : هو التحويلُ الصابرُ، الماكرُ، شبهُ الحيوانيّ أو النباتيّ، التحويلُ الذي لا يتعب، الهائلُ، والساحرُ، ولكن الساخرُ بالأحرى من نفسه، تحويل اسمه الخاص، كَلُغزٍ، إلى أشياء، إلى اسم للأشياء. وسيكون الشيءُ هنا هو المرآة التي يتصاعد فيها النشيد، حرارة تسمية تنتصب في الاسم.

طالما زعم جنيه تحديد العملية المفخّمة لكتابته بفعل التسمية. زَعْمٌ مُكَرَّرٌ بما فيه الكفاية لِنُخَمِّنَ فيه أثرَ لازمةٍ تتكرر.

مَا اللاّزمة ؟

فِيمَ يتمثّلُ فِعلُ التسمية «المُفخّمة» ؟ في إعطاء اسم علم شكل نَكِرة ؟ أم العكس ؟ ثمة في الحالتين فعلُ تسمية، ولكن هَلْ هُوَ في الحالتين فعلُ اسْتِمْلاَكٍ، سلْبٍ، أم احتواء ؟ ولأيّ شيء.

مَا الشَّيءُ ؟ مَا اسمُ الشيءِ ؟

لِنَدعْ جانباً، للّحظة، حالته الشخصية. عندما يمنح جُنِيه اسماً فهو يُعَمِّد (من التعميد) ويفضح أو يشي في آن معاً. إنه يمنح ما هو أكثر : ليس الاسم، كما يبدو للوهلة الأولى، شيئاً نقابله في الطبيعة، أو نكسبه في تجارة. إنه يبدو ناتجاً دفعة واحدة، في فعل لا مَاضِيَ له. ما من حاضرٍ أكثر صفاء، ولا من كَرَم أكثر بدئيَة. ولكن بما هي هبة للاشيء، فإن هذه العطيّة إنما تستملك بفعلِ عنفٍ، وتخطف، وتفتّش، [كما نقول : تفتيش سفينة أو قافلة] ما تبدو هيَ متمخّضة عنه. إنها

«كنتُ بريئاً.

«كان آرْمَان Armand على سَفَر. ومع أنني سمعتُه يُنادَى أحياناً بأسماء مختلفة، فسنتمسّك بهذا الاسم. أنا نفسي، ألم أبلغْ، مع اسم جَانْ غَالْيَان Jean Galien الذي أحمله اليوم، اسميّ الخامس عشر أو السّادس عشر ؟».

ينبغي التدقيق في اعتباطية هذا الاسم : «غاليان». أو هذا المختصر للاسم : J.G[9] وإذا كان هذا الاسم المستعار الاتفاقي (أو ابن الصدفة) يشكّل ما يشبه الاسم الشخصيّ والسِّجِليّ للنصّ !

أما المُخْتَصَر، فيتحول في «موكب الدّفن»[10] إلى J.D. أو Jean D. «كانت الطغراء الحاملة D بالحرف الكبير مُوَشّى بالفضّة، تمثل شعار العائلة الشّرَفيّ ذات يوم.» (....) «إن احتكاكي بما هو مشخّص تجرحُ حساسيتّي بفظاظة : الطغراء السوداء، المزينة بحرف D موشى بالفضة، التي رأيتها على عربة الموتى...» إن حرف D الكبير الذي يضطلع بتمثيل اسم العائلة لا يأتي بالضرورة من الأب.

تخترق، وبضربة واحـدة تشل المُهـدَى إليـه، المكرَّس على هـذا النحـو. إنـه، وقد فُخِّمَ، يصبح نوعاً ما «شيء» ذلـك الذي يُسميّـه، أو يُكنّيـه، خصوصـاً إذا كان ما يمنحه إياه اسماً لشيْءٍ.

إنه، بأية حال، يمسّ الأمّ، وهي من يستفيد من المنزلة الاجتماعية المتضمّنة في الاسم. «كانت الأمُّ مرقّاة بهذا الطغراء السوداء الحاملة حرفا كبيراً موشّى بالفضّة». أما هـذا الـذي ينظّم «موكب الـدّفن» - الأدبي - لـ J. D.، فربّما أمكن القول إنه المؤلّف، الرّاوية، والمرويّ لَهُ، القارئُ - ولكن لأي شيء ؟ إنّه، في آنٍ معاً، قرين الميت (colossos)، الذي يبقى حيّاً بعده، وابنه، ولكن أبوه أيضاً، وأمُّه. «كان نجم الصداقة يصعد في سمائي بأكثر استدارة وأكثر كبراً. كنتُ كمَنْ يحبُل بشعورٍ كان في مقدوره، دون أن أندَهشَ لذلك، أن يجعلني أتمخّض في أيام عن كـائن **غريب، ولكنه قابل للحياة، جميل بالتأكيد، ذلك أن القرابة مع يوحنّا تشكّل لي ضمانة قويّة».**

يخاف دائماً من أن يُسْرَق منه موته، وبما أن هذا لا يمكن إلا أن يحدث لمن لا يملك غير موتٍ واحد، فهو قد شَغَل، مقدّماً، جميع المواضع التي «يُمات» فيها. أتراه أحسنَ اللعب ؟ من يتصنّع الموتَ، ومن يقولهُ أفضلَ ؟

الشيءُ : مفخَّماً ومصنّفاً، مرفُوعاً في آنٍ معاً إلى مـا فوق كل تصنيفيـة، فوق كلّ سجلّ، وقابلاً للتمييز في نظام مّا. التسمية هي دائماً، وككلّ شهادةِ ميلاد، **تفخيمُ** فرادةٍ مّا والإشارةُ إليها، تسليمها إلى الشرطة. إن بإمكان جميع شرطة العالم أن تفقد آثار كُنْيـةٍ مّـا، ولكنْ، حتى قبل أن تعرف هي بذلك، يكون «ناظِمٌ» سريّ (كما نقول ناظم إلِكْتْرُونِيّ) قد أحاطها بها عِلْماً في لحظة العَمادة.

التفتيشُ : المطالبة بأوراقِ هُوية، وبـأصْلٍ، وبِوُجهـةٍ؛ إنـه ادعـاء تمييز اسمِ عَلَم. كيف يمكن التسمية بدون مُمَارَسَة تفتيش ؟ أهذا ممكن ؟

عندما يمنح جُنيه شخصياتِه الرّوائية أسماء أعْلاَم، ضُروبـاً من «الفَرَادَات» هي أسماء نَكِرَات مبدوءةً بحروف كبيرة، فمـا تراه يفعـل ؟ ومـا يقـدّم للقراءة تحت النّـدْب المرئيّ لأحرف كبيرة تهدّد دائماً بالإنْفِتاق ؟ إذا كان يُسمّي شخوصَهُ : «ميموزا» و«كيريل» و«ديفين» و«يوفير»

و «كولافروا» و «نوتردام دي فلور» و «ديفير».[11]

الأثَرُ الغامض للاعتباط في «الاختيار الـذي لاَ دَنَس فِيـه»، وفي تصوُّر أو إنتـاج المقاطع التي تسمّي المجد وتفتتحه. إن التعـاقـد بمعنى تعـاقـد بلاغيّ يخلع عن العرش ويتـوّج في آنٍ معـاً. وإنّ حـذْف الاسم الشخصي، حيث تضطلـع الكُنْيـة لوحدها بدور التسمية، إنما يضاعف قـدرات التقـاطع ويُعَلِّم (من العلامـة) الفرادَةَ ويُذَوِّبها إلى ما لا نهاية له في العـامّ، وينشرهـا في لا ـ مسمّى المتنوّع والقـابل للتنويع، ما إن يكن الفرد ـ سجين الحق العام ـ حـاملاً لاسم : «دِيفِير Divers» [تعني بالضبط : المتنوّع أو الكثير.] كذلـك، فـأكثر احتفـاليـةً، أكثر تـدشينيـةً، وأكثر تأسيساً هي التسمية عندمـا تقوم أطروحـة الاسم بطرح الصفـة أو النعت أو التشبيه، أي مَا لَمْ يُشَكِّل بَعْدُ اسماً للشيء، وإنمـا العَرَضُ الحـادث الـذي ينضـاف بـلا ضرورة إلى المـاهيـة ويقـدر أن ينفصـل عنهـا ليسقـط. مـا الصفـةُ ؟ ومـا مَقَامُها؟ بتعبير آخر: كيف نَمنحُهـا مُقـامـاً؟ وإذا كـان كلّ مقـامٍ هو بـالعكس، مَقَامُ صفة؟ «أن يكون اسمـه «دِيفِير»، فهـذا إنّمـا يمنحُـه هيئـة حلمٍ أرضيّ ولَيْليٍّ كافية لأن يسحرَني. ذلك أنّ أحداً لا يحمل إسم «جُورْج دِيفِير». ولا «جُول» ولا «جوزيف ديفير». وكانت فرادةُ الاسْمِ هذه تَضعُه على عرش، كمـا لو أن المجـد قـد ميَّزَهُ منـذ سجن الأطفـال. كـان هـذا الاسم كُنْيـة مَلَكيـة تقريبـاً : موجـزة، متعالية؛ كان تعاقُداً. هكذا بهبَّـة ريحٍ، هيمن على العـالم، أي عَلَيّ. ومنـذ تلـك اللحظة وأنا أتلذّذ به كما تتلـذّذ امرأة حبلى بمـا تحمل.» (**معجزة الوردة**). إن «الفرادة الاسمية» تمنح الاسم صلابةً وتَمدُّه، قطعة واحدة، في اتجـاه «النقطـة» أو اللا نهـايـة. إنهـا تختزل الانـزيـاح التصنيفيّ بين اللَّقب والاسم الشخصيّ. هكـذا يتجمع الجسدُ الخاص، المتسامي، والفخم، في نقطةٍ واحـدة، بلا أعضـاء. ويوقِّع نفســه في طُغَراء. إن «الطُّغراء الســوداء المـزيّنــة بحرف D مُــوَشّى بــالفضّــة» و«طغْراوَات اللبْلاب» في **موكب الـدفن**، لتُشَكِّل الأنموذجَ الأعلى للتوقيع. «كـان «كِيرِيل دُو بْرِيسْت» يحفر بالسّكين في اللّحاء الطّريّ لشجرة سنْط، الرسمَ بـالغ التعقيـد للأحرف الأولى من اسمـه (...) كـان «كِيرِيل» يسهر على نفسـه بصـورة مزدوجة (...) فكرة مهداة إلى العذراء. كان يطرّز حول مـذبحهـا نفسـه حِجَـاباً تُرى فيه طُغراؤةٌ منقوشةٌ كما كان M الشهيرُ مطرّزاً بالذّهب على السُّمُط الزرق.

الخ...

فهل تراه ينتـزع، بعنف، هـويـةً اجتمـاعيـةً وحقّـاً بِملكيّـة مطلقـة ؟ أهي العمليـة السيـاسيـة

الأكثر فِعْليّة، والممارسة الثورية الأكثر دَلاَلَة ؟ أم أنه ـ ولكن ها هي تنبثق، من جديدٍ، لازمة النقائض المتقاطعة دون انتهاء ـ يُعَمّدها، أي شخصياته، بالفخامة والقداسة (المجد

إنه يستخدم مفردة «المجد» gloire بقدر ما يستخدمها مترجم «الأناجيل» تقريباً، الذي يشكّل هو إجمالاً قرينَه المُحاكِي له، الأكثر هَذْماً. لَكأنّه يستغل «الأناجيل» وجميع النصوص الميثولوجية التي هو عارفٌ جيّد بها، والتي يسكنها اسمياً [عبر اسمه «جان» = يوحنّا]، كعامل المنْجم غير الواثق من أنه سيخرج من جوف الأرض حيّاً، والذي يجرّب في بهْوِهِ السُّفليّ متفجّرات وصاعقات. مع هذا، فيجب أن نفكّ معنى كلمة «بَهو» galerie، ذلك أن اليهو يتكلّم، ويكتب. على حيطانه الأسطورية. وهو يكتب. ويقول الكثير. لِمَ يا تُرى يُحِب الغاليريّات إلى هذه الدرجة (ما يفعل فيها ؟). لا فقط هذه التي تَحْفَظ وتقود وتهدّد في باطن الأرض، وإنما هذه التي يجمعها المِعْمَار بالمقاصير والشّرَفَات ؟ جميع غاليريَات اللغة، وجميع البناءات الصّورية المخفيّة وجميع الملاجيء السرية المزيفّة بقدر أو بآخر، في الزوايا والأركان. «...كان أدنى ملاذٍ يصبح لدي قابلاً للسّكَن. كنتُ أحياناً أُزيّنه ببذخٍ حاذقٍ مستمدٌ من خصوصياته نفسها بالذات : فأُحيله إلى مقصورةِ مسرحٍ أو مُصَلىً في مقبرة، أو إلى مَغَارة، أو مقلْعٍ للحَجَر مهجورٍ، أو عربةِ قطارِ بضَائِع، وسواها. كنتُ، في خضوعي لهاجسِ المنزل، أجَمّلَ كلّ مسكن يقع عليه اختياري : بالفكر، وبحسب معماره الخاصّ نفسه. وعندما كان كل شيء يتعذر عليّ، كنت أتمنى لو أنني كنت مخلوقاً لأخاديد الأعمدة الزائفة التي تُزَيِّن الواجهات، والكريتيدات،[12] للشُّرَف، للأحجار المنحوتة، ولهذا التّطامُن البورجوازيّ الذي يُعبّر خَلَلَها عن نفسه». (**يوميات لِصّ**).

هو كلمته) اللتين يعزوهما دائماً لفعل التّسمية ؟

«لقد أَرَدتُ أنْ ينالوا حقَّ تشريفات الاسم» : إن هذا التصريح يتعدَّد، ويتحول بلا انتهاء حتى يسيطر كالهاجس على كلية المتن. إن الكُنْيةَ الخاصة ترفع الرأس الذي يسقط فوق المقصلة، ولكنها في الأوان ذاته تُضاعف عسفيَّة الحكْم بالقرار المُسَمّي ، وتكرّس السقوطَ، وتفخّمه، وتَقْطع، مرةً أُخرى، وتنْقش على نُصْبٍ أدبيّ. بنزولها كحكْم الإعدام، أو كالحساب الأخير يوم القيامة، ترن الكُنْية على نحو أفضل، حتى تثقب صماخكم برنينها الناقوسيّ. وهذا كلّه يتردّد في ضربة توقيع.

Tocsin : اسم، مذكّر، 1 ـ وَقْعُ جرَس أو ناقوس يُقرع بضربات متلاحقة وسريعة (...) يقال : sonner le tocsin : قَرْع الناقوس. ولكن من الأفضل أن يُكْتَب : toquesing، أما إذا أضَفْنَا g (صامتة) وكَتَبْنَا : toquesing فسنقترب أكثر من الأصل الاشتقاقيّ للكلمة. ذلك أنها كلمة غاسكونيّة،[13] مؤلّفة من toquer التي تنوب عن toucher أو frapper في الفرنسية الحالية، (على التوالي : يلمس، ويضرب)، ومن sing التي تعني «جرس»، وبصورة أساسية : «جرس ضخم» أو «ناقوس» إذْ، في مناسبات الذعر، كان يُقْرَع، عادةً، الناقوس الأكبر». (H. Est, Précellence, p. 186). «اشتقاقيّاً من Toquer واللاتينية Signum المستخدمة في القرون الوسطى بمعنى الناقوس» لِيتْريه.

صعودُ جَسَد المجد بعد أربعين يوماً.

«للمرة الأُولى تبع اسم «بَايُّون» Baillon بما يأتي : «الملقّب بـ «نوتردام دي فلور». كان نوتردام محكوماً عليه بالإعدام، وكانت الهيئة المحلّفة واقفة. كانت تلك هي الذروة [كما نقول ذروة عمل موسيقي]. والآن انتهى كل شيء. وعندما أُعيد نوتردام إلى الحرَس بَدا لهم مُكْتَسِياً هالةً قُدسيَّة قريبة من تلك التي كانت تعرفها القرابين قديماً، سواء أكان المضحّى بهِ كبشاً أو ثوراً أم طفلاً، والتي ما تزال يحملها الملوك واليهود. ولقد كلّمه الحرَس وخَدموه. كما لو أنهم، لِعلْمِهم بكونه يحمل وِزْرَ جميع خطايا العالم، كانوا يطمعون بنيْل بَرَكة المُنْقذ. بعد هذا بأربعين يوماً، نُصِبَت الآلة في باحة السجن، ذات ليلة ربيعية. ومع الفجر كانت متأهّبة للقَطْع. قُطِعَ رأس نوتردام بِمِدْية حقيقية. ولم يحدث شيء. ما الفائدة ؟ ليس من الواجب أن تُشَقَّ ستارة المعبد من أسفلها إلى أعلاها لأن إلَهاً يُسلم روحه. لن يكشف هذا إلا عَنْ رداءة نسيجها وعِتَقه. ومع أن عدم الاكتراث كان هو السيِّد، فإنني كنت سأقبل بأن يشقّها، بضربةٍ، من قدمِه، ولدٌ شَغِبٌ، ويهرب صارخاً : المعجزة ! سيكون ذلك شيّقاً ومناسِباً تماماً لأن يشكل دعامة الأسطورة».

إنَّ هـذا الـذي يُسَمِّي ويُلقِّب ـ المُسَمِّي الأكبر ـ يعمـل بـأقرب مـا يمكن من المقصلـة، لحظةَ **يسقط** رأس.

هذه المؤسَّسة، هـذه الشريعـة التي تضَع الاسمَ لحظـةَ تَطرَحُ الرأس، لا تستغني عن عُنُق. وبالكاد يتعقَّـد التّقسيم عنـدمـا يقوم المسمِّي (هـذا الشـارع أو رجل القـانون الكراتيلي)[14] هو نفسه وينتصب في توقيعه.

مقامٌ فخمٌ هُوَ : الأثر الأدبي. إنه ينتعظ في توقيعه، ولكنه يشغله أيضاً كناووس [قبر حجري].

شكْـل الاسم ـ موضـع الاعتقـال المتوحِّد ـ يلتهم الجسد ويبقي عليه في انتصابه.

«المجد» مرة أُخرى الذي تبدأ مقاطِعُه بصيغة المستقبل في الماضي، في عَقْد النشر الموقَّع مع المؤسسة (العائلة أو المدينة)، أي مع الموكب المأتمي لتنظيم الدفن. ولن تقوم العملية الأدبية لا في تمزيق العقد ولا في التوكيد عليه بلا تَعَبٍ، في الهامش، بمختصرٍ للاسم. «ثمّة كِتَابٌ يحمل عنوان : «سَأَنَالُ دفناً جميلاً». إننا نعمل في انتظار دفنٍ جميل ومأتَمٍ مَهيب. فهذا هو ما سيشكل الرائعة الأدبية بالمعنى الدقيق للكلمة، العمل الأساس، وبأكثر دقة تتويج حياتنا نفسها. يجب الموت في ذروة، ولا يهمّ أن أُدرك المجدَ قبل موتي أو بعده إذا كنت أعرف أنني مدركه، وأنني سأُدركه إذا ما وقّعتُ على عقْدٍ مع مؤسسة للدفن ستتعهد بتحقيق مصيري وإكماله». في لحظة «الضربة المسرحية» في «موكب الدفن»، عندما «يُدَسّ» التابوت في القبر «إخفاء التابوت» ـ قبل اختزاله، كذلك التابوت في «سانت ـ أوزموس» (رسالة وهمية حول سِيَر القديسين ـ نُشِرَت بالإيطالية)، إلى «عُلْبَة ثُقَاب». «كان موت» «جان» يزدوج بموت آخر». إن «جان» الذي يُنْصَب جثمانه، والذي يتّخذ حينئذ «في لفافاته وأقمطته شكل وَقوامَ ثمرة لوز ـ حليبية»، «لوزة رقيقة ومضغوطة»، إنما يُسْهَر عليه ويكون مكتوباً ومنتصِباً عبر صداقة الآخر المعانِدة

ثم إننا، إذْ نَغْتَرف من «ما تبقى من...»، فعلينا ألا ننسى أن ذلك «التابوت الشاقوليّ» إنما، كان يصف زنزانة («دخلت في واحدة من هذه الزنازن العتيقة، تابوت شاقولي») : «...ليس من حنان ولا عاطفة، حتى ولا إزاء هذا الشكل الذي يتّخذه الآخر : سجنه ؟ أم قبره ؟ بل، بالعكس، كنتُ أميل إلى أن أُبادِله القسوة نفسها التي كنت أمحَضها لهذا الشكل الذي يستجيب لاسمي والذي يكتب هذه الأسطر».

(«كانت صداقتي تدوخّني» (كما نقول : رائحة «الخُزام» تدوّخني)، الآخر الذي يحبّ الجلاّد و «يريد أن يمارس معه الحبّ أوانَ الفجر». والذي ينتعظ كذلك أمامَه، أمام أزهاره، وأمام لاشيء. «كنت انتعظ أمام الأزهار، ولقد أحسستُ بالعار، غير أنني شَعرتُ بأنني لا أستطيع أن أُقابل صلابة الجثة إلا بصلابة ذَكَري. كنت انتعِظُ ولا أشتهي أحَداً». الآخر ينتعظ هو أيضاً، ذلك هو سؤال الاسم (في كل نوع)، والفعل. الانتعاظ أمام زهرة القرين وجثمانه، هذا السمي |حامل اسمنا ذاته| الضخم المنتصب هو نفسه في ضربته المسرحية : هذا لا تمكن ملاحظته إلا من زاوية معيَّنة، ثغرة، كذلك، في اللغة، أصبح علينا أن نميِّزها. ربما كان ما يزال بمقدورنا أن نحاول تسميته. ذلك أن الاسم الشخصيّ لا يكفي لتصنيفه. ولا الاسم. إن أحدهما يجب أن يُنعِظَ الآخر، يجعله ينتصب.

أهُناك إمكانٌ للحَسْم بين نتيجتين أو أثَرين لهذا الأدب المدعوّ أدباً للسرقة، للخيانة، وللوشاية ؟ نزْع للملكية أم إعادة استملاك ؟ قطْع للرأس أم إعادة تتويج ؟ بَعثْرة ؟ أم استجماع ؟ أَمْ رَسْملة ؟ تُرى كيف يمكن أن نَحْسِم ؟

يبدو ظاهرياً أن، جُنِيه، إذِ انصاعَ إلى وَلَع الكتابة، راح وَحَوَّل نفسه إلى زهرة. ولقد وَارَى في التراب، بفخامةٍ عالية، ولكن كذلك كزهرة، وفيما هو يقرع الناقوس، كُلاًّ من اسمه، الخاصّ وأسماء الحقّ العام واللغة، والحقيقة والمعنى، والأدب والبلاغة.

و - إذا أمكن - ما يتبقّى.

«إنّ الجلاد يرافقني، يا «كلير» ! الجلاد يرافقني (...) إنهم يحملون أكاليل، وأزهاراً، وراياتٍ ولاَفِتَات، ويقرعون نواقيس. ان الدفن يتتابع. جميلٌ هو، أليس كذلك ؟ (...) الجلاد يُهَدْهِدُني، وثمة من يهتف بِاسْمِي. إنني شاحبة، وسأموت».

أن تسمحَ بِهدهدتِكَ لحظةَ قرعةِ ناقوس. وعلى يد سجّان. أن تسمحَ بهدهدتك، بل حتى بأن تُعطى ثدياً |الترضع| : من لَدُنْ هذا الذي يجب ألا ننسى أنه يُمَكِّن من

هذا في الظاهر على الأقل. ويبدو أنه بدأ بتسميم أزهار البلاغة أو «الشعريّة». هــذه الأزهـــار التي، وقـــد تعرَّضت للمحاكاة الساخرة والتغيير والتنقيل، سرعان ما تبدأ بـالتعفن، وتُمْسي أشبهَ مـا تكون بهـذه الأكـاليل الجنـائزيـة التي يُرمى بهـا فوق جـدران المقـابر.

حيازة اسم. يُمْنَح الاسم قريباً من المقصلة. وهذا الذي يمنحكُم الاسمَ والتّوقيع يُقرّب المديـة من عنقكم. ليقطعكم. وبالحركة نفسها يحوّلكم إلى آلهة. الحال، إن أحَداً لا يملك إلا جلاّداً واحداً ـ كما لا نملك غير أمّ وحيدة ـ وهو، إذَنْ، الأوّل. وهذا الذي يُقرّب مذيَتَه، والذي لا يمارس الإخصاء أبداً في الحاضر لتهيئة الإعدام، ربما كان (سيكون)، كالأُم، وكالطفل، بَتُولاً. شأنه شأن «سُولاَنْج» في «الخادمتين» Les bonnes يحب «نوتردام دي فلور» جلاّدهُ، جلاّدهُ الأوّل (...) ما الجلاد بالضبط ؟ إنه طفل يتزيّن بثوب آلهة إلهام، طفل بريء (...) فقير، ومُتَواضع».

هذه الأزهار ليست بالاصطناعية ولا بالطبيعية تماماً. لماذا يقال (في التعبير الشائع) : «أزهار بلاغة».[15] ما تصبح زهرة عندما تتحول إلى مجرّد واحدة من «الأزهار البلاغية» ؟

في **القديس جُنيه** Saint Genet لسَارْتَر، نرى إلى مسألة الزّهرة ومسألة المُقْتَطَف[16] وقد تم تفاديهما على نحوٍ حاسم. ومعهما مسألة «التحليل النفسي» ومسألة «الأدب» في أحد أذكى دروس الأونطولوجيا الظاهراتية على الطريقة الفرنسية، في الحقبة. ولنلاحظ أنه يبدأ كالآتي : «يبقى أن بالإمكان، وببساطة، **ألاّ** نقرأه. إنه الخطر الوحيد الذي يعرّض له نفسه. خَطَرٌ كبير. ولكن في العمق إنّما يعود إليه، وإليه وحده، أن يكون مقروءاً.

ثمّة هنا ما يستدعي تمحيصاً. ونحن نرى هنا إلى صورتين اثنتين للزهرة وهما تُختَزَلان إلى المحتوى الدلالي الأكثر تقليدية، و«تُسْحَقَان» في أثناء العرض بين قراءة أونطولوجية وأخرى شعرية بلاغية، وكل واحدة منهما تُثْبِتُ مُرادِفَتها للأخرى. إن بنية الجملة الشعرية تعكس بالضبط البنية الأونطولوجية للقداسة».

أن يكون الأمر متعلقاً بالأزهار التي تُغَطّى بها العجوز المسكينة («ربما كانت أُمي») أو بمفارقة «منطقية» من نمط : «البستاني هو الوردة الأجمل في جُنَيْنَتِه»، فإن السؤال المتعلق بمعرفة لماذا تمثل الزهرةُ، كما يقول سارتر، «المفهوم الشعري بامتياز»، نقول إن هذا السؤال ينزلق بين شِبْه أونطولوجية ما قبل - هايدغرية ونزعة مَالاَرْمِيَّة مُهوّمة. يُشار هنا إلى «التبخّر المتوتّر»، وإلى الزهرة الغائبة عن جميع الباقات، وَ «هذا هو كُلُّ شعر جُنِيه».

«دائماً ما تحمل زهرةٌ قرينَها في داخلها، سواء على هيئة بذرة أو على هيئة النوع نفسه (...) وبسبب التكرار الذي تغرق فيه دونما انتهاء، فما من لغة تقدر على أن تختزِلَ إلى ذاتها بنيةً اقتطافيّة ؟ هذه الإضافة للشيفرة، التي تخترق حقلها، وتُغيِّر حدودها دون انقطاع، وتشوّش خَطّها، وتفتح حلقَتها، لن تقدر أية أونطولوجيا على أن تختزلها».
(مفتوحة لممارسة الغَرْس هي «الميثولوجيا البيضاء[17]»)

ولكن ما الشعر، ما إن تصبح الزهرة هي «الموضوع الشعري بامتياز» ؟ ما البلاغة، إذا كانت «الزهرة البلاغية» هي مَجَازُ المجازاتِ ومكان الأماكن ؟ كيف نقرأ، وكيف يتهيأ هذا **الأثر** (أو المفعول) لنوع من البَهاء المُتَعالِي ؟ لمَ تُهيمِن الزهرة على جميع الحقول التي تنتمي هي مع ذلك إليها ؟ ولماذا تكفّ عن الانتماء إلى جميع الأجسام أو الأشياء التي تشكل هي جزءً منها ؟

الزهرةُ **جُزْءٌ**. وهي تستمدّ من كونها جزءً قدرتها على النموّ المُتَعالي الذي يجعلها تبدو كذلك (أي متعالية)، وبحيث لا يعود لنا حتى أن نَفْتَرِعها. إن التّفكيك العملي للأثر إنَما يمارس فعْلَه من قَبْلُ في بنية الزهرة، كما في بنية كل جزء، من حيث كونها، أي الزهرة، تظهر وتنمو **كَمَا هِيَ**.

سؤال النبتـة، سؤالُ **ما يَنْبُت** **Phuein** وسؤال الطبيعـة، وسؤال مـا سُمّيَ في موضع آخر، بالرجوع إلى «تابو» (محظور) معيّن، بـ : البكارة. كيف يتمكن جزء من الفعل ؟

يمكن إذَنْ، أن يكون هـذا قـد بـدأ بـالتسميم المحـاكـاتيّ الساخر، المغيِّر والمُفْسِد، في جُرعات اقتطافيّة، لأرضية الحقيقـة الأونطولوجيـة التي نَمت فوقهـا القصـائـد والموضـوعـات. ثم إن الميل إلى السمّ ومعالجته يبينـان عن نفسهمـا على امتـداد النص كلّه. والأخير إنما يغْتـدي منهمـا. ولو أنني قلت لكم منـذ الآن أنّ قَرْعة النـاقوس هي نوع من الحليب المسموم لكُنتُم ستجـدون الجرعة أقوى مما يلزم، والصورة نـاشِزةً. لم تَحُنْ، إذَنْ، ٱلسـاعـة، بَعْد.

«هـذا القرن هـو قطعاً القرن الخـاضع للسُّموم (...) وإن ميْلي للسمـــــوم والجـاذبيـة التي تمـارسهـا عليّ (...) ولكن لأن الأطبـاء وصفـوا لي شرابـاً مُقَيِّئـــاً، ثم حلّلـوا قيئي... ؟ وإذَنْ، فهـو محكوم عليـه، لأنـه أدخلَ السم في السّجن، ولكـونـه «هَرَّبَ إلى السجن دواءً بالغ الخطـورة». أيمكن أن نقرأ قَرْعة الناقوس هذه كتحليلٍ لا نهـايـة لـه لشيء، بـل بـالأحرى لقرفٍ أُمـارسـه على نفسي ويـدفعني إلى أن أكتُبَني : «إنّني أكُـ...»

لِنُحَدِّدْ مقالنـا : إن قَرْعـة النـاقوس التي تتعـالى وترِنُّ من قبل على سطح صفحـة، بين «الشّظـايَـا» و «اللّيْلَـكِ»[18] إنّمـا تُعلن أيضاً عن موت كل شيفرة، مُغطيِّـةً إيّـاهـا بـالأزهـار. **المحكوم بالإعدام** :

«فَمُكَ فمُ ميتةٍ، حيثُ عيناكَ وردَتَان

(...)
الثّلج المُتَقادِح [كالشرر]

(...)
الذي كان يتوّج جبينكَ بأشواكِ الورد.

(...)
رغمَ دموعكَ المُثَلّجة.

(...)

(...) ولسوفَ تسرقُ المفاتيح.

(...)
حيث تنثرُ، مَلَكياً، السِّحْرَ الأبيض
نُتَفَ الثلجِ هذهِ على سريريَ في معتقلي الصامت.
الرُّعب، والموتى في أزهار البنفسج،
الموت وديوكُه ! (...)

(...)
صَبِيٌّ فاتنٌ في هيئةِ رئيسِ مَلائِكَة
ناعظٍ فوق باقات القرنْفل والياسَمين.

(...)
كُنِ الفتاةَ ذات الجيدِ المُشَعْشَعِ النّقي
أو، إذا لمْ تَخفْ، فكُنِ الطفلَ المتناغِمِ
الميت فيَّ، بكثير، قبلَ أن تقطعني البلطة.

أنت يَا طفلَ الشَّرَف[19] البالغَ الفتنةِ المتوّجَ باللّيْلَكِ
إنْحَنِ على سريري وأتركْ ذَكَري
يضرب خدَّكَ المذهَّبَ، أسمعْ، إنَّه يحكي لك،
عاشِقَك القاتِلَ، مأثرَةً في فصولٍ مُثيرة.

يُنْشِدُ لكَ أنَّهُ كانَ لَهُ محيّاكَ وجَسَدُك
وقلبُكَ الذي أبداً لن تفتَحَهُ
سَنَابكُ خيَّالٍ ضخم...»

تَغْطِيةَ التابوت، دائماً، بالأزهار، أزهار قُطِفَتْ مع الموتى، تغطيـة الجسم الصلب للـذْكَر، للعـذراء أيضـاً، والأمّ. سرقـة الأزهـار بـدلَ البكـارة. سرقـة المفـاتيح، التفجُّر في شظـايـا، في رشاشٍ، وفي جوقةِ أجراسٍ تُقْرَع.[20]

«أنْ تَسرُق، أنْ تسرق سماءكَ الملطَّخة بالدَم
وأن تصنعَ رائعةً واحدة مع الموت المقطوف
هُنا وهُناكَ في الحقولِ وعلى الأسْيجَة...»

مِثْلُ هذه الأزهار التي هي ظاهرياً تعاقدية او تقليدية، لآلىء ملوَّثة في أكاليل جنائزية ها هي تستحق وزنها من المنِيّ ومن «الباه»، الأزهار التي يقطفها الموت من الطبيعة، ومن هنا ـ ومن قبل ـ التوقيع الذي ينقش الزهرة الاصطناعية. أو يغرسها. محاكاةً،(21) واصطناعٌ،(22) وَقَلْبٌ للقِيَم من أجل السخرية. إن الزهرة والنص، المنذورين دائماً للقَطْع (آثِمَان !) سيكون لهما انتصابهما ـ انتصاب شيء مصطنع أو مستعار.

«آه يا سمائي، سماء الورد، يا سلّتيَ الشقراء !
(...)
تعالَ وَسِلْ في فمي قليلاً، مُثْقَلاً بالمَنِيّ.

«من نَقَشَ في الجَبيرةِ وردةً للريَاح ؟
(...)
جحيمٌ مُعَزٌّ يأهَلُهُ جنْدٌ جميلون
عُراةٌ حتى الحزام ومن بناطلهم الخضراء المصفّرة
يسحب هذه الأزهارَ الثقيلةَ الصاعقُ أريجُها ؟».

«إنّ ما عليّ أن أدَعَه يسقط في كل اقتطاع، من جميع أحرف النص ـ ومن القانون الذي نتحقق فيها منه ينبغي أن يرنَّ فيما بعد، إنْ لم أقُلْ يتلخّص ويتفجَّر في قَرْعات النواقيس. إنني أمَارس القَطْع في **الآثار الكاملة** [لجَنيه]، وأنْحَت فيها نصّاً آخر، نوعاً مَا كما ينحت هُوَ صاحِبَهُ في هيئةِ رئيس ملائكة منتعِظ. ولكن لِمَ رئيس ملائكة ؟ من هُوَ ؟ وبِمَ يُبشِّر ؟

يمكن أن نتحقّق منه في **الدوقل**(23) العالي، الذي يرد ذكره في **نشيد حبّ** قبل : «يا قارّتيَ السوداء، يا ثوبيَ للحدادِ الكبير !»، وهو يجمع «عناقيد» و«قفّازات» ستتهيأ منها «صيرورة المُصْطَنع»، «زهرة الرياح»، في «شالٍ أو ربطة عنقٍ معقودة حول شجرة»، كـ«ملاكٍ من اللبلاب» أو «فتاة مطويّة»، كنباتٍ متسلق وكجميع «ستاريّات»(24) المتن، المنتصب حول شجرة،

إن النص مؤلف كستاريّة وكلَبْلاَب. وهو يَقْطفَ أوّلاً اقتطافاً. القطيفة («النورماندية» : lianne، بيري : Berry، glene، الجينيفريّة : glenne) تلتفّ، تُنْسَج، وتَنْضَفر لا كستارية («النورماندية : lianne اسم زهرة، الظَيّان،(25) lianne، glane. تبدو هذه الكلمة آتية من lier : فعل الربط أو العقل، وتشكّل صيغة أُخرى من (lien = رابطة) تنضفر حول عمود منتصب من قبل. إنها تمنح شكلها لجميع التناميات النصيّة وجميع التلاحمات الجنسية : «بعد ذلك بأيام، قام دِيفير بالفعل نفسه؛ كان يَجتذب إليه أعصابي كلّها التي كانت تلتفّ حوله وتتحلّق حول جسده بحُبّ» «...كنت أودّ أن أمنح جَسَدي طراوةَ الخيزُران حتى أُطويه ساعةَ أُريد الاختفاء، وأنحني فوقه» (ستيليتانو Stilitano(26) هو من يُشَكّل هنا العمود). «كان الصبيّ الذي كنْتُه في الخامسة عشرة يلتفّ حول صديقه في أُرجوحته.» إنه نص مطويّ. ثمة دائماً صدر واحد على الأقلّ ـ أو ثنيّةٌ واحدةٌ ـ ليُوصَفا.

Glaner : في اشتقاقيّة ليتْريه، أيضاً، (للمزيد من اللعب على «الشّعريّة») الجينيفيرية؛ glèner، glainer؛ البيكارديّة : glaiñer؛ بيري : glenér و glainer؛ البروفنسالية : grenar؛ اللاتينية القديمة glenare (...) ويورد دِييز Diez الاشتقاقات التي يطرحها «لاَيْبِنِتْس» Kimry، glain، glân، النّاصع. وإليه تنضاف الاسكندنافية : glana، وتفيد صفاء الجو بعد تكدُّرٍ وغَيْمُومة. هكذا بحيث تصبح glaner مرادفة تماماً لـ : nettoyer = «ينظّف». هذا جائز، دون أن يكون شديدَ الإقناع. يجب ألاّ تغيب عن بالنا اللاّتينة المتقدّمة geliba، gelima، gelina : «باقة، أو ضَمّة»، والأنغلوسكسونية glem، glim : «ضَمّة». إن المعنى هنا مُرْضٍ، وتنويعات الحرف الصّحيح تدع دائماً مكاناً لتحوّلات. يبقى هناك إذن انعدامٌ يقينٍ بين اشتقاقٍ جيّدٍ من حيث الشّكل وأقلّ جودةً من حيث المعنى، وآخر جيّد من حيث المعنى وأقلّ جودة من حيث الشّكل. وتبدو البروفنسالية grenar وهي تشكّل صيغة طارئة ولا علاقة لها بـ :granum = البَذْرة.»

الورديّ، الوردة، «التّوَيْجَات» بخاصّة («التُّويَج المغبون»، التويج المزدان بلآلِئ».) التويجات، إذَنْ، التي يُبدل اسمها مكانَ حروفه، يتكثّف، يتورّق، يتفكّك بلا نهايةٍ ويتحلّل، يسمح بتحليله. في كل مكان، في لعب الـ P، في الـpests، في الـ pédales (على التوالي، الحرف P، والضَّرْطات، والدوّاسات؛ الأخيرة جمْع «مدْوَس»، في

دَرَّاجَة أو سواها. وتعني، مجازاً، «المثْليّ الجنسيّ»)، كما ويضيف «ثلجاً» ما، أو طوْقاً، أو عنقاً، أو «يـدأ متعَجلة تُقْطَع عَبَثاً». إن في إمكانكم أن تتابعوا، أبعد من **الأشعار الأولى**، وبلا انتهاءٍ، ما قد تمكن دعوته بالـ «إعداد». ينبغي بالطبع أن نُعيد قراءة جميع هذه الكلمات، مرة واحدة على الأقلّ.

إن هذا الذي يوقِّع **«المحكوم بالإعدام»** يَمْنَح من قبل نفسه.

قراءة الـ «مِنْ قَبْل» déjà كمختصر اسم. إذا كنتُ أوقِّع من قَبْل، فلأنني ميّت. لا أكاد أتوفر على الوقت لأوقِّعَ على كوني ميتاً. إنّ عليّ أن أختصر الكتابة، ومن هنا مختصَر الاسم. ذلك أن بنية الحدَث المتمثّل في «التوقيع» تحمل، في ثناياها، مؤتِي. من هنا، فهو ليس بالـ «حَدَث» بل لربما لم يكن ليدلّ على شيء، وَربما كان مكتوباً انطلاقاً من ماضٍ لم يكن حاضراً أبداً، أو من الموت الذي لم يكن حياةً اطلاقاً. الكتابة للموتى، وانطلاقاً منهم، هم الذين لم يكونوا أحياء أبداً : هذه الرغبة (التي يفصح عنها جُنِيه في نصّه «مُحتَرَف ألبرتو جْيَاكُومِتِي» L'Atelier d'Alberto Giacometti ولكن، التي تتكرر دون انقطاع كلازمة في مواضع أخرى من عمله) هي التي تنطِق هنا وترنّ كناقوسٍ، حتى تمكّن، أخيراً، من سماع الغريب أو ما لم يُسْمَع به من قبل، وغير القابل للقراءة، من «ما قبليّةٍ» لم تعد تفضي إلى أي شيء حاضر، وإن يَكُنْ ماضياً. إن : «أنا ميتٌ، إذَنْ، ميّت يَرى إلى هيكلهِ العظميّ في مِرآة...»، الواردة في **معجزة الوردة**، ليست مقولة كسواها. بل إنها، في كل مكان تتكرّر فيه أو تُصاغ أو تَتَفصّل [من التفصيل] إنما توجه ضربة كتابة (أو ضربة «من قبل») لجميع القوى التي تتجمّع كالعناقيد حول الحاضر، حول الحقيقة بما هي حضور. لم يعد الماضي حاضراً ماضياً، ولا المستقبل حاضراً بصدد المجيء. وإن جميع القيم التابعة لهذه اللغة، يمحوها مختصر الاسم. إنها لم تَعُدْ تعمل، لقد توفيّتْ مسبقاً. هنا بالذات.

تحت اسمهِ الخاص ـ قرعة ناقوسه ـ سلّـة منتخبـاتيـة، ويتعيّن الاحتراس، فـ «مِنْ قَبْلُ» لا تعني أن التوقيع قد تجمّع مقدّماً وتلخّص وأعلنَ عن نفسهِ في مُخْتَصَرِه. إن هـذه الـ «من قبل» لَتُشِير إلى شيء آخر.

«السماء تقدرُ أنْ تستيقظ والنجوم تقدرُ أن تُزْهِر
والازهار ان تتنهّد، وعشب الحقول الأسود،
أنْ يقطفَ الندى الذي سَيَشْربُ مِنْهُ الصُّبْح
الناقوس يقدر أنْ يرنّ : أنا وحدي سأموت.»

«آهِ، تعالَ يا سمائي الورديّة، يا سلّتيَ الشقراء !
لتَزورَ في ليلهِ محكومكَ بالموت.»

(...)

علبُ بائعِ الحليبِ نواقيسُ في الهواء.

(...)

«يا إلـهي. سأموتُ دونَ أنْ اتمكّنَ من عَصْرِك
مرّةً في حياتي إزاءَ قلبي وذكَرِي !».

ما تعني قَرْعة ناقوس اسم العَلَم ؟ بل بالأحرى : أَيَدلُّ هذا على شيء ؟

آثمـة هي الـزّهرة «البـاهيّـة»، تنقطـع: تَنْخَصي، تنفصـل، وتُقْطـع. بـل بـالأحرى : لاَ **تظهر إلاّ** على منصّة الإعدام؛ انها مـا يسقـط، مـا يقطع ويسمح بِرَمْيِـه. هـذا الظهور، هـذه الظـاهرة المشعّة ـ المنزوعة الجسدية ـ للزهرة، كانت هي المجد :

ينبغي الاصغاء إلى هجمة كلمة «المجد». إنّ آلةً لحساب القراءة ستؤكد لنا ذلك بلا شك : فمع كلمة galerie (بَهْو) وgalère (سفينة)[27] تمثل المفردة gloire (مجد) إحـدى المفردات الأثيرة لـدى جُنِيـه.[28] «تَنْقَضُّ» مثـلاً، ثـلاث مرات على صفحةٍ تُفَسر «الموت على منصّـة الإعـدام الـذي هُوَ مَجْدُنـا»، ولمـاذا ينبغي «أن نختار، بسرية، قطع الرأس». ذلك أن المجد يلد دائمـاً من «رأسٍ مقطوع» (ومن هنا فهو «ليس إنسانياً»، وإنما هو «سماويّ» ـ لإحالتنا إلٰهيّين) : «كل واحـد عرفَ أنه في اللحظة التي يسقط فيها رأسُه في سلّة النشارة ويأخذه من أُذنيه مساعـدٌ بَدَا لي دَورُه شديدَ الغرابة، فـإن قلبـه سيكون مُسْتَقْبَلاً من لـدن أصَابع مكسوّة بـالخَفَر، ومحمـولاً في صـدرِ فتيّ، ومُـزَيّنـاً كعيـدٍ للربيع. وإذَنْ، فهـوَ مجـدٌ سماويّ...» ومُقيمٌ ليسَ بعيداً عن الصدر، أو القلب، أو، كـذلـك، الشـدْي والبَلعوم. وهـذا ممـا يهـدّد بتفسير تجـاورِ «بـائع الحليب» و«النـاقوس» في **المحكـوم بالإعدام**، تفسيره من قَبْلُ ـ لكن للتفكير به لاحقاً.

تنفتح «نوتردام دي فلور» على أرشيفات جميع الرؤوس التي سقطت منذ وهلة محكومـاً عليها بالإعدام. «بَدَا لكُم فَايْرِمَان»، بتولاً كرضيع أو كرَاهِبَة، رأسـه ملفوف بـالأقمطـة أو بنسيج زفافيّ (غشاء بكارة)، وليدٌ جديد، مومياءُ ملكيةٌ، «رأسه ملفوف بلفائف بيضاء، راهبـة وكـذلـك طيـار جريح، سقـط في حُقولِ الشيلِم...» لاحظوا كل شيء، وخصوصاً الشّيلم. «وجهـه الفـاتن الذي ضاعفته الطائرات، هَوَى عَلَى بَارِيس...» ولكن، إذ يدع نفسـه يسقـط، يكون الرأس قـد ارتفع من قبل. ينبثق، ينتصب بالتحديد، في هذه الحـالـة بتصميم. أن يُقطع رأسُ أحدٍ هو أن يظهر : ملفـوفـاً / منتصبـاً : كـ «الرأس الملفـوف بـالأقمطـة» (فـايرمـان، الراهبـة، والطيـار والمومياء، والرضيع) وكالبَاه، الغصن القابل للانتصاب ـ المدقة ـ لزهرة.

عندما تَنْفتِح الزهرة، «تنفتّح»، تتباعد التويجات ويشرئب حينئذ ما يُسمّى بـ «**المدقّة**» Le style. إن **التوقيع** يدل على الجزء الأعلى، على **ذروة** الأُسلوب.

بعد مناداة المحكوم عليهم بالإعدام، [نقرأ على لسَان] فايدمان، الملاك ـ الشمس Ange Soleil، ومنذ الصفحة الأولى : «هذا التفتّح الرائع لأزهار جميلة ومُعتمة، لم أعلم بهِ الاّ في نُتَف»، «إحداها وَصلتْني في قصاصةِ جريدةٍ، والثانية ذَكَرها محاميٌّ بلا كثير انتباهٍ، وأخرى قالَها السجناء، بل لقد أنشدوها تقريباً ـ أصبحَ غناؤهم رائعاً وجنائزيّاً (لحن De profundis)،[29] مثلما كانته المناحات التي يغنّونها في المساء، والصوت الذي يخترق الزنازن...».

غير أن هذا الصوت لا يصل إلا في اللحظة التي «ينكسر» فيها؛ اللحظة التي يحمل فيها أثَر «صدعٍ» ما، ربّما كالجرَس، ذلك «الجرس» الذي «ينطلق» على سطح الصفحة نفسها في مُخَيّلة طفل.

إن الزهرة تُفَتّح وتُكرّس وتُكمل ظاهرة الموت في لحظة **جَذْب**. إن الجذْب لهو نوعٌ من الحدّ (transe/partition عبور / قسْمة)، ومن الحالة الفريدة، والتجربة الفذة التي لا يحدث فيها شيء، والتي ينهار فيها ما ينبثق في الوقت نفسه، وحيث لا يمكننا أن نحسم، بين الأكثر والأقلّ. الزهرة، الجَذْب : **تزامن** الانتصاب والاخصاب. حيث ننتعظ للاشيءِ، حيث لا شيء ينتعظ، حيث «ينتعظ» اللا شيء.

Transe : الجذبة (بمعنى الشطْح الصوفيّ) : الخوف الطاغي من ألمٍ نتوقّعه قريباً. الفالونية : transs ناقوس يقرع من أجل الموتى. الإسبانية والبرتغالية : trance، ساعة الموت؛ اللحظة الحاسمة. الإيطالية transito : الانتقال من الحياة إلى الموت، من اللاتينية : transitus : المرور أو العبور. الفرنسية : transe، الدالة على كل انفعال قويّ، مؤلم، آتية من transir (تَمَلّكَه الخوف أو البرد، الخ...)». «ليتْريه».

لا بمعنى أن يكون اللاّ شيء. بل ربما أمكن القول إنّ **ثمة** il ya اللاّ شيء (الذي ينتعظ).

بدلَ. «**ثمّة**» يجدر القول «يُنْتَعَظُ» (الفعل المبنيّ للمجهول) في ماضٍ لم يكن حاضراً أبداً (كان **التّوقيع** قد نَفاه ـ دائماً من قبل) : **انْتُعِظَ** (بناء

bander[30] هـو دائمـاً ضَغط شيء مـا، أو عَصْرُه، تطـويقُـه (منتصب : مطـوَّق أو مشدود)، أنّه مدٌّ غمدٍ أو حَبْل، بمعونة لفَافةٍ، في عقْدة lien (أو ستاريّـة liane، أو لبـلاب lierre أو سَيْر lanière). Bande : اسم مـؤنّث (...) من الفـالـونيـة Baine والنامورية bainde والروشية béné والبروفنسـاليـة والإيطـاليـة benda والإسبـانيـة venda والانكيّة والألمانية القديمـة binda والألمـانيـة الحـديثـة binden = عقَلَ أو شدَّ، والسنسكريتيّة bandh = عقَلَ، أيضاً. قارن بالغايليّة bann وتعني : لفافـة أو رابطة. وفي فقرة سـابقـة : «كنّ يربين أطفـالهن بـدون تقميطهم ولا شـدّهم في لفافات أو أقمشة»، مـادّة Amyot في **ليتريـه**، الـذي تجـدر قراءة مقـالتـه كلهـا لنعرف على الأقل أن les bandes = أشرطة أو لفائف، تدلّ في لغة المطـابع على «قطع حديدية موصولة بلسانين في وسط العجلة الطباعيـة يتحرك فوقهمـا ذراع الآلـة». تعـارض مـزدوج، على الأقـل، للمفردة bandé مـا يُقْصَـدُ بـ Panser (= يضمّد) ؟

il lia : للمجهول) تعادل

«رَبَطَ أو عَقَل».[31]

وإذن، فإن «لا شيءَ» مُعَيّناً، فراغاً مُعَيّناً، ينتصبُ.
كانت النواقيسُ قد أفلتتْ من عقالها منذ لحظة.

أعيدوا الآنَ تركيبَ السلسلة التي تدفع إلى الحركةِ الآلات النواقيسية (ستعيدون وصل جميع قطعها في مكانٍ أبعد)، حلَقاتها، وزَرَدها : الانتصاب (انتصاب الزهرة الآثِمة) وتموج المُعْرشات (أو اللبلابات: هنا السِّيور [جمع «سَيْر» وهو قطعة جلديّة تخدم كسوط أو سواه]،(32) والقراءة البلاغية لِلسَّوْسَن والفِرَاش (هنا : التابوت المسجّى على الأمّ العذراء)، والجرَس المزدرَى الذي يَقْرع توقيعات ـ وسيسِيل كل شيء كمَنِيٍّ حَلِيبِيٍّ في «دفعات صغيرة متلاحقة» (إنه مكتوب هكذا).

تزامُن لذّة :

«اقتربتُ، هائمَ القلبِ، ولا أقع على شيء، لا شيءَ سوى الفراغ، شاخصاً، محسوساً ومتباهياً كإصبعيّة عالية !». على الفور بعد الشّعار المطيِّب [الذي يستخدم في تطييب الميت، وهو هنا الزهرة المذكورة]، علامة تعجّب ـ «لا أعرف ـ قُلتُ ـ إنْ كان الرأس هنا لأصدقائي الساقطين تحت المقصلة، غير أن علاماتٍ أكيدة مكّنَتْني من أن أعرف أنهم هُمْ، أولئك الذين كانوا إزاء الحائط، رقيقين تماماً، كسُيُورِ سِيَاطٍ، عصيّين كَسَكَاكِين زجاجية، عارفين كأطباءٍ ـ أطفالٍ، ونضِرين كـ أزهار أُذْنِ الفَأْرِ؛ أجسادهم مُخْتَارةٌ لتسكُنَهَا أرواحٌ رهيبة».

«لم تكن الجرائد تصل حتى زنزانتي بانتظامٍ، وكانت صفحاتها الأجمل تأتي مجردة من أجمل أزهارها، أولئك الصبْية المُشْبهين بحدائق آيار. الصبْية الكبار غير القابلين لِليِّ، الصارمين، المتفتّحي الأعضاء الذّكَرِيَّة التي لم أُعدْ لأعرف إنْ كانتْ زهورَ سَوْسَنٍ أو إذا لم تكن الأعضاءُ الجنسيّة وأزهارُ السوسَنِ هيَ هُمْ تماماً،

وهذا إلى حدّ أنني، في المساء، كنت، جاثياً على الركبتين، أُطوّقُ في فكري أفخاذَهم بذراعيَّ ـ هذه الصلابة كلها كانت تصعقني

لم نعد نعرف بصريح المعنى أية صورة نُميِّز

وتجعلني أخلطُ بينهم. والذِّكْرَى التي أُغذّي بها، طواعيةً، لياليّ، هي ذكراك، أنت الذي كنتَ، أثناء مداعباتي، تظلّ ساكناً ومُمَدّداً. وحده ذَكَرُك كان مشرعاً ومنزوعَ الغمْد يخترق فمي باللّذعة الحامزة. فجأةً، لناقوسٍ يثقب غيمةً من الحبْر أو لدبّوسٍ ذي رأس يخترق نهداً. لم تكن تتحرّك، ولا تنام، لم تكن تحلم، هارباً كنتَ، ثابتاً وشاحباً، متجمّداً، مستقيماً، تتمدّد يابساً على السرير المستوي كتابوتٍ فوق البحر، وكنت أعرف أننا كُنّا طَاهِرَين، فيما كنتُ بالغَ الحرص على أن أُحسّك تنهارُ فيّ، دافئاً وأبيضَ، في دَفَعَاتٍ صغيرةٍ متلاحِقَةٍ. ربما كنتَ تتصنّع اللّذة، وفي ذروة اللّحظة، كان جذَلٌ هادئ يضيئُكَ ويرسم حول جسدكَ جِسْمَ إنسانٍ سعيدٍ، هالةً ما فوق ـ طبيعيةٍ كمعطفٍ يخترقك من أعلى رأسك حتى أخمصِ القدَم.»

في دُفْعاتٍ صغيرة متلاحقة، تتضامّ المقاطع الروائية وتتداخل وتنزلق صامتة. إن أي عنصر خارجيّ على النص لا يمكّن أن يُحدّد شكلَ أوْ هيأة هذه المقاطع ـ أو شطحات الكتابة هذه. ليس هناك أبداً سوى أقاليم من الزّهر ـ من مقطع إلى آخر، بحيث إن القطْع الاقتطافي لا يتسبّب إلا بالعنف الضروريّ لجذبِ الانتباه إلى ما يتبقّى. لاَحِظُوا آثار التقاطعات وسترون كيف أن النسيج يُعيد التشكّل حول الحلقة دون انقطاع.

«الحاشية» هي مُوجَزُ مقْطَعٍ: ما يُكتب إلى جَانِبه في الهوامش.

إنّ ما كان يتهيأ عبْرَ التعفن تحت الإصبعيّات والسوسن و«أذن الفأر»، إنما هو دَفْن: دفن «ديفير»، الذي لن يُفاجِئنا إذَنْ إذْ يرِدُ بعدَ صفحتين. «أزهار ـ متعفنة»، بَنَفْسجات، تشكل باقتَها

ـ لا ننس ذلك ـ مظلّةً، وبالعكس: فالمظلات هي «كَمِثْلِ الباقات»، والباقات «كمثْلِ» مظلاّت. ثم إن سُلّماً ـ لا ننسَ هذا ـ يقود إلى

إن المظلة parapluie كجميع الصور المعزّزة بالبادئة para (ضدّ) (واقية من الصواعق Paratonerre، أو من السقوط (باراشوت) parachute أو ستارة صادّة للرياح (paravent) إنما تمثّل استعارة خطيرة: إن الوقاية والعدوان يمر أحدهما في الآخر، وينقلبان دون انقطاع في علاقتهما المحجّبة

الموت. موت «دِيفِين». تحوُّل شاهديّ [إلى شاهدة] صخريّ، يرنّ إزاءه ألَقُ الأسماء. ومن حركة مماثلة تصدر، كَجَمْهَرَةٍ من الزّهر، نظرية «المثْلّيات»(33).

بالحقيقة. إنها الوظيفة القابلة دائماً للانقلاب التي تميّز «الملحق» (أو الزيادة). إن «السواتر»(34) دائماً ما تكون مَلأى بالمِظَلاّت. اللوحة السادسة : «أمامَ الستارة، كانت مظلة مفتوحة قد أُسْنِدَتْ، إنما مقلوبة. شمس ساطعة مرسومة في سماء جِدّ زرقاء.

«يلعب الدَّرَج الذي يقود إليه [إلى حجرة الهرْي حيث كان يقيم» دِيفِين»] اليومَ دوراً مُعْتَبراً. إنه صالة انتظار قبر «دِيڤِين» المؤقت، المتعرّجة كدهاليز «الأهرام» الجوفيّة. إن هذا النّاووس الكهفيّ لَينتصب بمثل نقاوةِ الذراع المرمريّة العارية في الظلام الذي يلتهمُ راكب الدّراجَة العائدة هي إليه. درج يخرج من الشارع، ويقود إلى الموت. إلى المثوى الأخير يَقود. يَعبق برائحة الأزهار المتعفنّة وبعطرِ الشموع والبخور. في العتمة يصعد. ومن طابقٍ إلى آخر يتضاءل ويزداد عتامةً، حتى لا يعود، في الذُّروَة، أكثر من وهْمٍ يختلط باللاّزورْد. هُوَ باب «ديڤين». وفي تلك الأثناء، في الشارع، تحت هالةٍ سوداء من المظلاّت الصغيرة المُفَلْطَحة، الممسكاتِ هُنّ بها كباقاتٍ، كانت «ميموزا الأولى» و«ميموزا الثانية» و«ميموزا نصف الرابعة» و«بريمير كومنيون» و«أنجيلا و«مونسنيور» و«كاستانييت» و«ريجين»، جمهرة كاملة أخيراً، قائمة طويلة من كياناتٍ هي أسماء مؤتلقة، ينتظرْنَ، وباليد الأخرى يحملْنَ باقاتِ بنفسجٍ صغيرة تجعل واحدةً منهن، لِنَقُلْ «بريمير كومنيون»، تغيب في حلمٍ ستخرج منه فيما بَعْدُ دَهِشَةً، ومن الفخامةِ ذاهلة، إذْ ستتذكر المقالة المؤثِّرة كنشيدٍ آتٍ من العالم الآخر، ومن عَالَمِنَا نحن أيضاً، التي كانت صحيفة مسائيّة مضمّخة بها تُعلن عن أنّ «سجادة فندق» كريّون المخمليّة السّوداء المسجّى عليها النّعْش الفضيّ والأبنوسيّ الرّاقد فيه جثمانُ أميرةِ موناكُو المطيَّب، كانَ مغطّى بأكاليل من بَنَفْسَجِ بَارْم».

اتبعُوا المـوكبَ، بلا انتهـاء وَسَترون إلى «تفخيم» جميعِ الحـوادث و«خيـوطِ الرّول»، و«الأبّهة الثقيلـة للبربريّ السـاحقِ بجزمتيـهِ الموحلتين، غـاليَ الفَرْو (...)يكفي أن أستحضرَهـا حتى تروح يدي اليسرى خَلَلَ جيبي المثقوب (...) جَبّيرة الجصّ التي كـان يشكلّهـا «ديفين» بعضوهِ الـذّكَريّ العملاق سـاعـةَ ينتصب (...) إنني لا استطيع أنْ اتـوقّف عن أنْ أُغنيـه إلاّ في اللحظة التي تدْبق فيها يدي من رغبتي المحرَّرة (...) كلّهن، أخيراً، جميع «العمّات»[35] طَبَعْنَ على أجسادهنّ حركةَ سياجٍ ينغلق واعتقدْنَ بمعانقةِ هذا الرجل الفاتن، والانطباقِ عليه. أمّا هو فَقَدْ مرَّ غير مكترثٍ، جليّا كسكّين جزّارٍ، وشَقَّهُنّ إلى شريحتينِ التحمَتا بعدَ ذلك بلا ضجّة».

المزراق، مزراق «باخوس»، الذي كان فيما مضى سلاحاً قاطعاً ونافذاً، يشكّل الآن، معـاً، النصّ و«موضوعَه».

أَسَتَدعُون أنفسَكُم تسقطون في الفخّ بِسُرعة ؟

فتترجمون الزهرة، التي تـدلّ (ترمز، تكنّي أو تُفيـد مجـازاً، الخ...) على «البَـاه»، مـا إن تُسْتَدْخَل في بِناءِ «الآثِم»، نقول تترجمونها كدلالةٍ على الموت والإعـدام وقَطْع الرأس ؟ بِنْيَـاتٌ اقتطافيّة تدل على الدّالّ، الدّالّ بدورهِ على الإخْصَاء ؟

إن هذا سَيعني العملَ، من جديـدٍ، وبـاسمِ القـانون، أو الحقيقـة، أو النظـام الرمزيّ، على إيقاف مسيرةٍ مجهولةٍ : قَرْعة ناقوسِها التي هي ما يهمُّ ها هُنا.

محاولة إيقافها مرةً أخرى، كما كـان «أونطو ـ فينومولوغ»[36] التحرير، في 1952، لـدى مغادرة جُنِيه السجن :

التحرير : يجب التفكير عبر هـذا العنوان على الأقل بتفـادي التحليـل النفسي والماركسية باسم الحرية، باسم «الاختيار الأصليّ» و«المشروع الموجوديّ». «هـذه هي حالة الصغير جُنيه (...) أعتقـدُ أنَّ مـا مَنَعـه من تبنّي هـذا الحلّ في الواقع (الانتحـار، مثلمـا يقوم صغـار معـاقَبون بمعـاقبـة أمهـاتهم بـالامتنـاع عن تنـاول الحلوى) هو تفاؤله. عبْرَ هذا أريد الإشارة إلى تَوَجُّهِ حريتهِ نفسها بالـذات. (...) لقد اختارَ أن يعيش. أنه يقول ويردّد ضـدّ الكل : سـأكون اللّص. إنّني لشَـديـدُ الإعجـاب بهـذا الطفـل الـذي أرادَ نفسـه، بـلا إحجـامٍ، في السنّ التي كنّـا نحن مشغـولين فيهـا بـالتهريـجِ بعبـوديـةٍ لِنُبرِّ الآخرين. إنّ إرادةً للبقـاء بمِثْـل هـذا المضاء، وشجاعـةً بمِثْلِ هـذه النقـاوة، وثِقَـةً بمثْلِ هـذا الجنون في قلب اليـأس، ستؤتي أُكُلَها : من هذا القرار العبثيّ سَيلد، بعدَ عشرين سنة، الشاعرُ جُنيـه (...) ولكن عندمـا يتصلّب حَرَدٌ[37] مُنَظَّم، ويصمدُ عشرينَ سنـة، أو ثلاثين، وعنـدمـا يتحوّل إلى نَسَقٍ [أو رؤيةٍ] للعـالم، وإلى ديـانـة سريّـة، فهو عليـه أن يتجـاوز، بصورةٍ فريـدةٍ، مستـوى ردّة الفعـل الطفـوليّـة البسيطـة : يجب أنْ تنخرط فيـه حريةُ رجلٍ، بكاملهـا (...) إننـا إذا مـا أَرَدنـا أن نفهم مـا هو اليوم ومـا يكتب، فَعلينـا أن نرجع إلى ذلـك الاختيــار الأصليّ والاجتهـاد في أن نُقَـدّم وصْفـاً ظاهراتيّاً له.»

تقول كـان يلحُّ ليُسلِّمَكُم، في

الأيدي، وفي مكان أمينٍ، «مفـاتيح» الرّجل ـ والعمل ـ الأدبيّ ـ الكـامل، ودلالتهمـا التحليليـة النفسية ـ الوجودية الأخيرة.

ولقـد تردّد الصّدى طويـلاً («ذلكم هـو مفتـاحُ سلـوكـهِ وفوْضَـاوَاتِـه»... : **الآخر إزاء نفسه.** ذلكم هو إذَنْ مفتاح جُنِيه، وهذا ما ينبغي فهمُه أوّلاً : إن جُنِيه طِفْلٌ أُقْنِعَ بأن يكون، في أعمق أعماق ذاته، شخصاً آخرَ إزَّاءَ نفْسِه.... إن يقيننا الذاتيّ إنما يجد في الآخر حقيقته.

كان الكـاشف عن المفتـاح على الـدرجـة نفسهـا من العمـاء، إذَنْ، إزاء الصورة الجنسيّـة للمفتاح وقدرتها على الارتياب والهرب ما إن تسقط في أيدٍ رديئـة. لمـا كـانت من العموميـة بحيث تقدر أن تدخلنا إلى البنْيات المتعالية

للـ«أنا» فهي كذلك بمِثْل نجاعة وعَـدَم تفريـقِ مفتـاحٍ عمـومي،[38] مفتــاحٍ كــونيّ ينــزلــق في جميــع الثّغْرات الدالّة.

إنّ حاشيةً في «كتابات Ecrits لجـاك لاكَـان (وجُنِيــه هـو أحــد «الكتّــاب الفرنسيين» الحــــديثين أو غير الحديثين، النادرين، الذي أُغْفِلَ اسمهم في قـائمـة الأسماء الـوارد ذكرهــا في كتاب لاكَان) تُسَمِّي هذا الشيء» الذي لن نشخّصـه، بـأفضـل من أن نــدعـوه بـ «البَـاه» العمـومي» (كمــا نقــول : مفتاح عمومي)».

هـذا يعني أنّ من يـوقّـع : جُنِيه، لن يكـون هنـا إلاّ بمثـابـة أنموذج، مثال على بِنْيَة كونية يمدّنـا هو بمفتـاحهـا. عنـدمـا نتحدث عن «حـالـة»، فـإن الطبيبَ والقـاضيَ والأُستـاذَ وحـارسَ السجن والمحـاميَ سيكونون هنا مِن قَبْـلُ للتشـاور، فترى إلى الأردية[39] والبذلات الموحّدة وقمصان المجـانين وهي تتزاحم. أربطة العنق أيضاً. كان فْرَانْسْوَا مُورْيَاك قد كتبَ قبل سنوات : «حالة جُنِيه». وبعد ذلك بسنوات سيَصْدرُ حكم جُورْج بَـاتَـاي، «فَشَل جُنِيه».

إنّ مَنْ يوقّع يُعنى أيضاً، ولكن بالمعنى العرفيّ، وهـذا بـالطبع شيء مختلف، بحـالـة المفتـاح. كيف يَتَسَلْسَل الشيءُ، وينْفتحُ، ويـسقطُ، ويرنُّ. وكيف يمكن للحالة أن تُحرّف، بل بالأحرى أن تفسّر قانونـاً جـدليـاً معينـاً، وقُفْلاً كـان يُفترض بـه أن «يفتح» على كلّ شيء ؟ بمهاجمته من زاوية معينة.

إن هـذا المفتـاح المُتَعـالي، الـذي هو شرط جميع الـدالاّت المحـدّدة والتسلـل المنطقي للسلسلة، قد كان موصوفاً ومحفوظاً، ولكن كَقطْعة في النصّ، أو أثر، ومجْروراً ومُستَـدْخلاً في **معجزة الوردة.** كـان يسقـط مُفْصِحـاً عن نفسـه تحت القلم : «ان جميع اللصوص سيفهمـون الجدارةَ التي تَزَيَّنْتُ بها عندما حملتُ بيدي الكلاّبة، عَنَيْتُ اليراع. مِن وَزْنِه، مِن مـادّتـه، مِن عياره، ومن عملهِ أخيراً، كانت تنبعث سيادةٌ صَيَّرتْ منّي رَجُلاً. كنتُ منـذ الأزل بحـاجـة إلى

هذا الذَّكَرَ الفولاذيّ (...) وكانت الفُرْضَتان الاثنتان تمنحانه شيئاً من الخفّة وتكسوانِه بهذا المَلْمَح لذَكَرٍ مُجَنّح، الذي كنتُ بهِ مسكوناً. كنتُ أنام إلى جانبهِ، لأنّ المحارِبَ مسلّحاً ينام».

لِنَقْطَعْ على الفور، ولنتصرّفْ بسُرعة : إن هذا الذَّكَر الذي أنامُ بقربهِ ليس، كما سَيَحْسَبُ البعض، ذَكَر الأب بِقدر ما هو «العِذراء» نفسها بالذات. **لا أقول إنّه لَيس** ذَكَر الأب، بل إنه **ليس ذَكَرَه «بقدرِ ما...»**، ولكنْ حتى نعرف كيف ينكتب عضْوٌ، سيلزم المزيد من الإعداد والتهيئة للانزلاق على نحوٍ أفضل.

وإذَنْ فَبَدلاً من الزهرةِ، النّصُّ الاقتطافيّ، الهامشيُّ، والمذيّل [الممارِس الكتابة في الهامش أو الحاشية أو الذّيل]، والذي ما عادَ لِيُوَقِّع.

إن النواقيس، كما نَحْسب أننا سمعناها أو فَهمناها، إنما تدلّ على نهاية الدلالة، والمعنى، والدالّ. خارجَ هذه النهاية، نلاحظ ـ لكنْ ليس من أجلِ مقابلتها به، ولا لطرحهِ فيها ـ نلاحظ التوقيع الذي لم يَعُدْ، عبر اسمِهِ، وعلى الرغم ممّا يَتَسّمى على هذا النحو، ليعنيَ شيئاً.

إنّ التوقيع، **بتوقُّفِهِ** عن الدلالة، لم يَعُدْ

مَا تَوْقِيع ؟ وما تُصبح فيه لُغَةُ الزهر ؟ يجب أن يكون السؤال قادراً، مثلاً، على [استيعاب] المقترَحين التاليين : 1 ـ **معجزة الوردة** : «...كانت الأزهار تتكلّم...»، 2 ـ «اعتقد أنها [الازهار] لا ترمز إلى شيء» (**موكب الدّفن**).
وإذن، فما يكون في هذه الشروط «كتاب محَّل بالزّهر» («سيّدتنا، سيدة الأزهار ؟ بالطّبع، سريراً، أي، كما سنلاحظ، صفحاتٍ وهيكلاً لـ ج. د. «الذي ربما مُدِّدَ على فراش من الأوراد وأزهار أُذن الفأر» (**موكب الدفن**)، والذي يشتهي التهامه بكلمات ملتهمة للجّدل : «أنا قبره»، «كنت جائعاً لِجَان»، «لن أرتبط أبداً بما فيه الكفاية بالشروط التي أكتب فيها هذا الكتَاب. إذا كان هدفه المُعْلَن هو قول مَجْدِ جان. د، فإنّ له أهدافَ ثانوية أكثر نأياً عن التوقُّع».
التوقُّع.»

لستَ أصلَحَ إلاّ للتّخنيطِ.

وعليه، فإذا لم تكن هنـاك لغـة للأزهـار، وإذا كـانت الزهرة هي موضع «صفْر» الدلالة، فكيف يقيض لهذا» «الصّفْر الرمزيّ»، أن يفعلَ وسْطَ دَغْلٍ من العلامـات والصور العـائـدة إلى اللغـة الطبيعيـة، إلى الطبيعـة، إلى الفيزيـاء، وإلى اللغـة الفيزيائية كلغةٍ ـ أمّ هي بالضرورة غريبة عليـه ؟ إنّـه، مجـدّداً، سؤال الـ physis الطبيعة بما هي mimesis محاكاة. يقود أيضاً إلى سؤال كيفيّة الانتهاء ممّا نأكل. عمَل الحِداد أيضـاً بمـا هو عَمَلٌ للّسـان، والأسنـان، واللُّعَـاب، والابتِـلاَع أيضـاً، والهضم، والتجّشؤ. إن نهاية جَان (يُوحَنّـا)، لَمُرتبطـةٌ بمشهـد «العشـاء الأخير»... القبر : إنه بحاجـة إلى النور لألفَي عـام !... وإلى الطعـام لألفي عـامٍ أيضـاً... (تهزّ كتفيها) كل شيء مُرتّبٌ، أخيراً، وثمة أطباقٌ مُعَدّة : إنمـا يتمثل المجـد في النزول إلى القبر مع أطنانٍ من الطعام !» (**الشُّرْفَـة**).
إذا كانت الأزهار تمثّل «عناصر ثانويـة جهنّميّـة»، فلأنهـا، إذْ لا تـدلّ على شيء، تظلّ مع ذلك، الحـاملَ، لكن المخْفيّ أبـداً، لكـامل النص وجميع التحـديـدات. «... بدأوا يُوْجَدون بالنسبة إليّ بوجودهم الخاصّ، مع مساهمة متنـاقضـة لحـاملٍ مـا : الازهـار». (**معجزة الوردة**) تلكم هي علاقـة المعجـزة بـالنصّ. أي ببقيّـةٍ ليستْ ببَقيّـةٍ لأي شيء، بقيّـة لا تَقْبـعُ في سـلامٍ أبـداً، وهي، بخـاصّـةٍ، لاَ تمثّـل نتيجةً أو ناتجاً بمعنى الجدل التخمينيّ.
«الملكة : ولكن أنا مَنْ قمتُ بكل شيء، ونظّمت كل شيء... إبقَ... ما الذي...
ـ صَلّيَ رشّاشات مفاجئ ـ

(**الشُّرفـة**).

«إنـك تَرى، ولكنّـك لا تستطيـع أن ترى، إنـك أعمى أمـامَ حقيقـة أنّ الأزهـار، حتى دون أن تُعْرَض، وقبل أنْ يُوعَدَ بهـا، تُسْرقَ منـك بـاستمرارٍ، وتُخْطَف. في الجريدة : «الدّفن، تلزم أزهار».
(...) ـ إمْضِ واسرقْ أزهاراً مع هولاء الفتيان.»
(...) «جَرْدَ، هو ورفيقـان لـه، مقبرة مُونْبَـارْنَـاس من كـامل أزهـارهـا في الليل (...) بمعونة مِصْبَاحٍ كهربيّ، بَحثُوا عن الأوْرَاد (...) كانت سَكْرَةً فَرحـةً تـدفعهم إلى السرقـة، والركض، والتنـدّر بين الأنصـاب». لم يَبْقَ شيءٌ الا ورَأينـاه، «قـال لي.»

نقول إن التوقيع لم يعد في نظامِ أوْ مِنْ طبيعةِ الدّلاَلَة والمدْلُول والدّالّ.

أي أن ما يصدر عن قرعة ناقوس هو أن الزهرة، مثلاً، من حيث أنّها توقّع، لم تعد لتدلّ على شيء.

تسقط، تبقى.

ضريحاً، بَقيّة.

ليست بأية حال اسماً ولا فِعْلاً.

لا يعاني التوقيعَ هنا من كونه متعذّراً على القراءة. إذا كانت القراءة تدلّ على فكّ معنى أو الرجوع إلى شيء ما. غير أن عَدَم المقروئية هذا، الذي يتشكّل بسقوطه (مِنْ يَدِي، مثلاً)، والذي يشوّش الدلالة ويتأكّلها، هو ما لن يكون من دونِهِ أيّ نص. إن نصاً لا «يوجد»، ولا يقاوم، ولا يقوم، ولا يطرد، ولا يسمح بقراءته أو كتابته، إلا إذا كان مشتَغَلاً بـ «لا - مقروئية» اسْمِ عَلَمٍ ما، أو اسمٌ خاصّ. لم أقلْ - لم أَقُلْ بعد - إن اسمَ العَلَم يوجد، وأنه يصبح مُتعذّراً على القراءة في التوقيع. إنّ اسمَ العلَمِ لا يرنّ - ليضيع في الحال - إلا في لحظة «انهيارِهِ»، حيث ينْكسر ويتشوّش، ويتحزّز بملامسته التوقيع.

ما تزالون **في الدَّرَج**، في اتجاهِ مغارةٍ تنتظركم دائماً لكونها سبَقَتِ الشيءَ نفسَه الذي تبدو منطويةً عليه. «إذْ ذاك بدأ هذا التبادل للرسائل الغرامية التي كنّا نتحدث فيه عن نَفْسَينا، وعن مشاريعِ سرقةٍ و«ضَرْبات» مهولة، وخصوصاً عن سجنِ مِيتْرَاي. وعلى سبيل التحوُّط، وقَّعَ هو رسالته الأُولى كما يأتي : «غير مقروء». فَأَجَبْتُ بادِئاً رسالتي كالآتي : «يا غيرَ مقروئِي». لقد بقيَ پْيير بُولْكَاييِن بالنسبة إليَّ هذ الذي يتعذر على الاستكناه. ودائماً ما كنَّا نتبادل أوراقَنا في الدَّرَج حيثُ كانَ يَقِفُ بانتظاري».

إنّ **معجزة الوردة** هي التي بـدأت (في «فونتفرو»، في الزنـازن ذات أشكـال «التوابيت الشاقولية»، بين «اللبلاب») بـدَفْعِ «غَرْسَـة» اسمَ العَلَم إلى المشهـد المجـازي ـ الاقتطـافيّ، ولكن مُداوَرَةً، وكما يبدو من أجل تركها مفتوحة، كما لو كان يجب التحوّط من إعاقة أي شيء فيها (هكذا يُكْتَب دائماً : إنّ «المدقة»[40] الكبرى في الزهرة تظهر في الهواء عندمـا لا نلمسهـا في اللحظة التي تعيش فيها أهمّ مراحل تكوُّنها). إن «غَرْسَةً» لا تدوم بَعْدَ «الخاص». فالأخير يبـدأ بأن يجدَ فيها أَلَقَه : ظهورَه وَتَفَتُّحَه، ولكن تَجزُّؤه أيضاً.

نعرف (ولكن كيف، ومن أين عَرفنا ؟) أن اسمَ هذا الذي يبدو طارحـاً هُنَـا توْقِيعَـه، هو اسم أُمِّه، التي يبدو أنها ولدتْ بحسب نوعٍ من الحبْل بلا دَنس.

يشير اسم الأُمّ ـ كما هو هو شائع ـ إلى نبتة أو زهرة، مع فارق حرف واحـد : حرف «S» الساقط من الاسم، أو الحركة «^» كَمِثْلِ ندْب يدلّ على ذلك السقوط، مغطّيـاً مـا بين الشّفَتين أو الحرفين المنفرجَين ـ في مكان الـS الغائبـة ـ بنسيجٍ متوتّر، نـاتئ، خيمـةٍ أو صَرْحٍ غيـابيّ، هَرَميّ.

إن Genêt (مـع الحركـة «^») تـدلّ على اسم نبتـة أزهـار ـ صفراء sarothamme à balais, genette, genêt-à-balais سامة وطبية، مختلفـة عن «وزّال» genêt الصبّـاغين genestrolle genista tirctoria هذا العشب المستخـدَم لتوليـد صِبـاغٍ أصفر. أمـا «جُنِيـه» (بـدون الحركـة ^)، فيسمي فصيلة من الخيول، إسبانية الانحدار : هذا البلد الذي يَهُمّ في نصّ جنيه كثيراً.

إذا كان الأدب كلـه يغنّي وينسج «غشـاء»[41] جنـائزيـاً للتسميـة، فـإن جُنِيـه لا يُعْنَى ـ للنبالة ضرورات ! ـ إلاّ بأَنْ يُسمّيَ نفْسَهُ.

إنهُ مُعْتَلٍ صهوةَ اسمِه. من لجامِه يُمسِكُ بِه. كنبيلٍ إسبانيّ، أو كإشـارة مـدّ فوق الكلمـة. ولكن كذلك كَمِثْلِ طفلٍ على «صهوة» أبيه.

إن الاستيهـام الخَيْليّ[42] يقود المشهـد الجوانيّ الكبير ويحرك مواكبَـه في كـل اتّجـاه. متفاخراً ربما بإعطاء «اسميَ غير المقروء» للقراءة. اسم متعذّر على القراءة، أي، بالتالي، مقروء، بكل إيجابيّة.

معجزة الوردة : «ـ تمرّ ؟ أينَ تمرّ ؟... ثم، تأمَّلْ هـذه النبرة التي بهـا تتكلم ! أَخْرِجْ يديكَ مِنْ حِزَامِكَ...».

«كنتُ على ظهر جواد».

«حتى وأنا أنعمُ ببالغِ الهدوء، أحِسُّني محمولاً بعاصفةٍ ربما كانَتْ متأتّية من الإيقاع السريع لِفكْرِيَ المصطدم بكلِّ حادث، ولرغباتيَ العنيفةِ لكونها مقموعةً باستمرار؛ وعندما أعيشُ مشاهديَ الجوّانية فأنا جوادٌ دائم الخبَبَ، مُنْتَفِض. أنا خيّال. منذُ عرفتُ بُلْكَايين وأنا على ظهْرِ جواد، وعلى جوادٍ أدخلُ حياةَ الآخرين كما يَدخلُ سيّدٌ من إسبانيا كاتدرائيةَ إشبيلية.

إن فَخْذَيّ يعصران خواصرَ، وأنا أهمزُ دابّتي، ويداي تتشنّجان فوق وِرْكين.

«لاَ لأنَّ الأمر يحدث على هذا النحو، أي بأنْ أعرف بأنّي على ظهْرِ جوادٍ حقّاً، ولكنني أقوم بحَرَكَاتِ رَجُلٍ يَعْتَلِي جَوَاداً، ويكون لديَّ مِزاجُه : تتشنّج يَدي، ويرتفع رأسي، ويَكتسي صوتِي بالخُيلاء... إن هذا الشعور باعتلائي دابةً صاهِلة ونبيلة، والذي يتجاوز حياتي اليومية، كان يَمنحني ما نسميه إهاب الخيّال، والنبرةَ والهيئةَ اللذين كنتُ أحسَبهُما ظافرين.

«قدّمَ الحارس تقريراً، ومَثَلْتُ أمامَ المحكمة...».

[ينبغي] عدم إيقاف عَدْوِ جوادٍ إسبانيّ. إنها المرة الأُولى التي أشعرُ فيها، وأنا أكتب، مثلما يقال «على»[43] أحدٍ، بالخوف من أنْ يقرأني. أخبَرَني أمس بأنّه في بيروت، عند الفلسطينيين الخائضين الحرب، المستَبْعَدين المُحاصَرين. أعرف أن ما يهمّني يحدث [يتمتّع بمكانِه] هناكَ، ولكن كيف تمكن الإبانة عنه ؟ لم يَعُدْ يكتب تقريباً؛ دَفَنَ الأدبَ كما لم يفعلْ أحدٌ قبلَه؛ «ينطّ» حيثما يتفجّر شيءٌ في العالم، حيثما تتلقى معرفة أوروبا المطلقة ضربةً، ولا بدّ أن هذه الحكايات، حكايات النواقيس والتوقيع والزّهر والجواد، تثير قَرَفَه.

«قلبُكَ الذي لن تفتَحَهُ سَنابكُ / خيّالٍ ضَخْم...»؛ إمضائِيَ المشجوج الذي يتنزّه بِحُرِيَّةٍ؛ كحيَوانٍ وحشيّ، «إنّ دابّةً غريبةً ستتشكل إذا ما تحوّل كل واحد من انفعالاتي إلى الحَيَوان الذي يحفّزه هو اعلى الظهور] :
إن الغضب ليُدمدم تحت عُنُقِي الأفعوانيّة، عُنق «كُوبْرَا» والكُوبْرَا نفسها تنفخ ما لا أجرؤ على تسميته. من وَقَاحتي تَلِدُ سَرِيَّتي وعَرَبَاتي...» ابدأوا إذَنْ بمُقَارَبةِ المغارة السريّة ومُخْتَرَف ألبرْتُو جْيَاكُوميتي، وسَترون إلى جُرْحٍ امضاءٍ وهو يتّخذ شكلاً حَيَوانِيّاً. ولا بدّ أنّكم بَدَأتُمْ تُخَمِّنون أن التوقيع إذا كان يدلّ على هذا كلّه، فهو ليس بشيءٍ، ولا زهرةٍ، ولا حَيَوان. يبقى أن نعرِف إذا كان...

وكَمْ هُوَ مُحِقّ ! هذا هو ما أُريد أن أُريَكُم إيَّاه إذْ أحملُكم بأسرع ما يمكن إلى حدودِ حوضٍ، وبَحْرٍ، حيث يَتَجَاوَرُ، من أجْلِ جربٍ لا نهاية لها، اليونانيُّ واليهوديُّ والعربيُّ والإسبانيُّ - الموريسكيّ. وما أقتَفِي، كذلكَ، أَثَرَه.

إذا كانت كلُّ بلاغة متأنّقة حول التوقيع في شكل جوادٍ تُقْرِفه،[44] فلا بأس ! إن التوقيع هو الآخر يسقط كبرازٍ تحت الخَتْم !

تفْخِيم البُراز l'étron تمجيد ما يسقط مقطوعاً Strunzen, Stronzare, Stronzo تحت اللّجام، نَصْب «فَحْل» توقيعه أو إسقاط الانتصاب من على الصهوة، أو الملك من عرشه، هذا ما سيكون متعادِلاً.

يبقى أن نعرف ما الذي يقرف !

الحال، أن المشهد الخَيْليّ («كنْتُ على ظهرِ جَوادٍ») يجرّ في موكبهِ، في دفعات صغيرة متوالية، وفي خَبَبه، الصفحَتينِ التاليتين حيثُ، كما لو بفعلِ الصدفة، في «فونتفرو» (الذي «يمدّ جذوره في العالم النّباتيّ لِسِجْنِنَا سجنِ الأَطفال»)، وفي «مركز الحلقة»، ينتصب الجُرْدَلُ الذي نذهب لنقضيَ حاجتنا فيه».

إنّهُ جوادٌ كريم، عربيّ هذه المرَّة، نوعٌ من ثُقْبٍ منصوب يُعْتَلَى كحصانٍ أو عَرْشٍ، أو فوهة بركان. انتعاظ في الهاوية؛ هكذا يوقّع المرء، هكذا يعتلي الصهوة، هكذا يَسود، هكذا ينعطِب، هكذا يوقَع، ويسود. قرب البراكين ينمو «الوزّال» les genêts. «في مركز الحلقة. يقوم الجُرْدل الذي نذهب لنقضي حاجتنا فيه. هو وعاء بِعُلوّ مَتْر، في شكل قَمْعٍ مبتور. جانباه

مزوّدان بِعُرْوَتين نضع عليهما القدَمين بعد أن نجلس على الذروة، متّكئين إلى مسندٍ قصيرٍ أشبه ما يكون بصهوةِ عربية، يمنح من يقضي هناك حاجته مهابةَ ملكٍ بربريّ على عرشٍ من المعدن. يرفع السجناء الشاعرون بالحاجة أيديهم دون أن يفوهوا بكلمة، فَيُشير إليهم الناظر، ويخرج المُعاقَب من الصفّ وهو يحلّ أزْرَارَ بنطاله المتماسك بلا حزام. وإذْ يجلس على ذروة العرش، واضعاً قدَميه على العروتين، فإن خصيَتيه تَتدلّيان تحتَه. المعاقَبون الآخرون، ربّما دون أن يلمحوه، يُواصلون دورتهم الصامتة، ونسمع البراز وهو يسقط وسْطَ البول الذي يقفز حتى إليَتيه العاريتين. يتبوّل وينزل. وتنبعث الرائحة. عندما دخلت إلى القاعة، كان أوّل ما اجتذَبَ انتباهي هُوَ صمت ثلاثين فتى، ثم، على الفور، الجرْدل المُتَوَحّد الأمبراطوريّ الهيْأة، مَرْكز الحلقَة السائرة.

(...) ـ واحد ... اثنان ! واحد ... اثنان ! «انه دائماً الصوت الحَلْقِيّ نفسه، صوت «قوّاد»، الآتي من حُلْقومٍ ما يزال مترَعاً بالبصاق، والذي ما يزال هو يعرف أن يقذف به بعنف في فوهة ناقوس. إنهما الصرخة والصوت اللّذان كانا له «في ميتْرَاي».

«المُعاقَب» و«دورة المُعاقَبين» الذين يقفون بانتصابٍ صارم، مُشْبِهين بعضهم بالبعض الآخر، وحَالاً بعضهُم محلّ البعض الآخر، بصَمتٍ، كحروفٍ في صفحة يحلّ بعضها محلّ البعض، وينوب بعضها عن البعض الآخر، والجَرَس الذي يرنّ بإيقاعٍ إزاءَ حيطانِ المغارةِ كَمِثْلِ ناقوسٍ حَلْقيّ النّبْر، مبلولٍ، قاسٍ، مدهونٍ، ومَجْد البراز الصّلب الذي يرتفع في الغناء غير المتجسّد للرائحة، في حين «يهبط» كل شيء، وينهار، ويَغْلق، دافعاً العصا السّائلة إلى القفز في قطراتٍ إلى الأعلى، نحو الإليتين العَارِيَتَيْن : ها هُو قاموس كامل، متحرّك، أكثر حيويّةً عبْر ما يَنْقُصُ من الكلمات (عَبْرَ ما يسرقه من جيوبكم في اللحظة التي تتنزّهون فيها عبر النصّ كسائحٍ مُثَبَّت العينين على ما يطيب للمحليّ أن يَعْرِضَ، بإهْمالٍ، من عمليته. بَعْدَ «الضربةِ»، يكونُ الأوان قد فات.

وإذَنْ، فإنّ **معجزة الوردة** لا تُنَمّي «غَرْسات» الاسم الخاص (أو اسم العَلَم) : نضالٌ، كَدْحٌ، حَرْثٌ، ورجوعات متكررة لِلشّيء، ومَوجاتٌ من الكبْت، ضد رغبة إعادة تأسيس قوة النّسَب أو شجرة الأنساب ابتداءً من توقيع العذراء. بتجزيئِنَا وبِفَصْلِنا وبإحالتنا الاسمَ عصياً على التمييز، إنّما نحن ننشرهُ أيضاً، ونجعله يُوَسّع ميدانَهُ، كقوةِ احتلالٍ سريّة. ولن يعود على تخوم النص، والعالم، سوى توقيعٍ كبير، بضخامةِ كل ما ابتَلَعه هُوَ سَلَفاً، ولكنْ دونَ أنْ يحبَلَ إلا بِنَفسه.

حركة هي بالضرورة عصيَّة على الحَسْم، إذا لم نَقُلْ مُتَناقِضة. اقتصاد الفقدان (← ثدْي ↔ طفل ↔ بُراز ↔ ذَكَر ←). إن التوقيع لا يحتفظ بأي شيء ممَّا يوقّع هُوَ عَليه.

إزرعِ «الوَزّال» هنا، وستسقط منه الكتابة الخَيليَّة. إن النُّصُب الجنائزيّ لَهُوَ نبتةُ وزَّال : تكتب وتتكلَّم بلا لُكْنة.(45)

«بعدَ هذا بقليلٍ صرَخَ صوتٌ، مخنوقٌ أيضاً، لكنْ بعيد، بَدَا ليَ صوتَ سجين :

ـ صباح الخير لِقَمَرِك، هذا عُضْوي !

«سمعَهُ الحَرَس مثلَنا، غير أن أحداً لم يتفوَّه ببنت شَفة. هكذا أدركتُ منذ وصولي أن صوتَ سجينٍ لا يكون واضحاً أبداً. فهو إمَّا هَمْسٌ هو من الرقَّة بحيث لايسمعه الحرس، أو صرخة تخنقها سماكة الجدران وكثافة الانحصار.

«كلَّما كان أحدٌ منَّا يُصَرِّح بإسْمه وشهرته وسنّه ومهنته وعلاماته الفارقة ويُمْضي بإبهامه، كان أحَدُ الحراس يقوده إلى حُجْرة الثياب. جاءَ دوري :

ـ الشّهرة ؟

ـ جُنيه.

ـ بْلاَنْتَا جُنِيه ؟

ـ جُنيه، أَقولُ لك.

ـ وإذا شئتُ أَن أسمِّيك «بْلاَنْتَا جُنِيه»، أُيزعِجُك ؟

ـ ...

ـ الاسمُ الشخصيّ ؟

ـ جَان.

ـ العمر ؟

ـ ثلاثون.

ـ المهنة ؟

ـ بلا.

رَمَقَني الحارسُ بنظرةٍ شرِّيرَة. ربما كان يحتقرني لِجَهلي أنّ «البْلاَنْتَاجنيه»(46) كانوا مدفونين (هنا) في «فُونْتِفْرُو»، وإن يَكُنْ شعارهم ـ الفُهُودُ وصليبُ «مالطة» ـ ما يزال معلقاً في زجاجيَّات المُصلّى الصغير.

هجمة ثانية للجمهور على الـ «أَغُورا»[47] النظرية.

لقد انطلق أولئك الذين يعتقدون أن الزهرة تدلّ، ترمز، تُكَنّي، تُشير مجازيّاً، وأنّنا كنّا بِصَدَدِ جَمْعِ الدلالات والصور الاقتطافيّة وتصنيف أزهار البلاغة والمؤالَفة بينها، تنظيمها، وإعادة شدّها في ضَمّةٍ، أو باقةٍ من حول السفينة «الباهيّة» ἀρχὴ ,arcus, arca[48] (ولا يهمّ إذا كنا سنضيع أو نَعْلق في هذا كلّه).

انطلقَ، إذَنْ، وفي مَا خَلاَ بعض الاستثناءات بما هي استثناءات، الآثاريُّون والفلاسفة والمُؤوِّلون والدلاليُّون والعَلاَمَاتيُّون والمحلِّلون النفسانيون والبَلاغيُّون والشّعرانيُّون، ورُبَّما حتى القراء الذين ما يزالون يعتقدون بالأدب أو بأيّ شيْء آخر.

يتمهَّل قليلاً أُولئك الذين ما يزالون يتلهَّفون لمعرفة ما قد يُشكِّل «أناغرامات»[49] أو «أنَامُورْفُوزَات» (تزييغات»)،[50] أو تلميحات سيمنطيقية أكثر تعقيداً بقليل، مؤجَّلة، محروفة، مُراكَمة في عُمْقِ مغارةٍ سريَّة،[51] ومخفيّة، بِحِذْقٍ داخلَ لَعِبِ الحروف والأشكال. هكذا بحيث يلتحق جُنِيه بهذا التراث المخفيّ الذي كان يُهيِّيء منذُ زمنٍ ضربته، وقفزته المقلوبة، خافياً عمَله بِنَفْسِه، طارحاً أسماء عَلَم في «أنَاغْرَامَاتٍ»، وتواقيعَ في «أنَامُورْفُوزَاتٍ»، وكلّ ما يتبع ذلك. هكذا، أيضاً، يكون جنيه، في إحدى حركاته في **«الأنا»** (من «أناغرام» و«أنامورفوز») وسواء أكان عارفاً بذلك أمْ لاَ ـ لِي رَأْيي بهذا الصدد، ولكنه ما يَهمّ ؟ ـ نقول يكون قد وَضَعَ، بصمتٍ، بِعَمَلٍ دؤوب، بِدِقَّةٍ، باستحواذٍ، وبقسْرٍ ذاتيٍّ، تَوَاقيعَ في مكانِ الأشياء الناقصة. وفي الصباح، وفيما تَنْتَظِرُونَ أنْ تتعرَّفوا من جديدٍ على الأشياء المألوفة، تصطدمون باسمهِ في كلّ مكان، مكتوباً بحروفٍ غليظة، أو صغيرةٍ، كاملاً أو مجزّءً، مشوَّهاً أو مُعاداً تركيبُه. إنه لم يَعُدْ هنا، ولكنَّكمْ صرتُمْ تسكنون قبره ـ أو مراحِيضَه. كنتمْ تَعتقدون استكْناهَهُ واقتفاءَ آثَارِه وملاحقتَه، وإذا بكُمْ **مقرؤون**. إنه قد مَسَّ بتوقيعهِ كل شيء. مَسَّ بهِ نَفْسَهُ (زَيَّن اسمه فيما بعد حتى بحركة «^»). حاولَ أن يكتب، بِدِقَّةٍ، ما يحدثُ بين العاطفة[52] والتوقيع.

كيف يمكن إعطاء توقيعٍ للعاطفة ؟ وكيف يمكن القيام بذلك من دون اصطناعاتٍ بعرض المرء نفسه عبْرَها في كلِّ شيء ؟ عبْرَ مُستعاراتٍ وضِمْنِيَّاتٍ ومُحَاكَيات ؟ وأخيراً، فهل سنَعْرِفُ أبداً إذا كان قد أَفْلَحَ في التوقيع، وإذا كان التوقيع قد وَصَلَ إلى نَصِّه، إذا كانَ الأخيرُ قد بلغ حدودَ اسم خاصٍّ أو اسم عَلَم ؟ إنَّه، وقد حلمَ، كما يبدو، بأنْ يُصْبح في رنينه قرعةَ ناقوسِهِ الخاصَّةَ، وبأنْ يشهدَ دفْنَهَ **الخاصّ** بعد أن تمخّض عن ذاته أو حقّق قَطْعَ رأسه وإعدامَه، يبدو وقد حَرَصَ على أن يُقْفِلَ على كلِّ مَا يَكْتُبُ في أشكال ضَريح. ضريحٌ يتلخّص في اَسمِه، ولم تَعُدْ كُتْلَتُه الحجريَّة لِتَتجاوزَ أَحْرُفَه، الصفراء كالذَّهَب، أو كالخِيانة، أو كالوزَّال. أحرف بلا قاعدةٍ[53]؛ عَقْدٌ مع الكتابة بما هي موكب دفن.

بتشخيصٍ أكثر، إن العَقْد لا يتمثَّل موضوعَهُ في القَبْر. ليس القبر حدَثاً بصَدَدِ المجيء، متوقَّعاً في فقراتِ العقْد. إنَهُ توقيعُ العقْد. هكذا، بحيثُ أنَّ هذا الأدب المدعوَّ أدَباً للخيانة، إنما يقوم في مواضعَ محدَّدة ـ هذه التي يبدو أنَّها تهمّنا ـ، نقول يقوم بـ«خيانةٍ» نفسه إذْ تتمتَّع سَرِقَةُ التوقيع بِمَنْ يشي بها في النصِّ نفسه بالذات.

هوامش المترجم (حول جنيه)

1) يهمنـا الإشـارة بـادئ ذي بـدء إلى أن العنوان الأصلي للكتـاب المُجْتَزَء هـذا القسم منـه هو : Glas، وتعني بـالضبـط «قَرْعـات نواقيس»، واكتفينا نحن، على سبيل الاقتضـاب، بـ «نواقيس» التي «تُكنّي» أسـاسـاً في العربيـة إلى عمليتهـا وإلى صوتهـا. وقـد وضع دريدا عنواناً ثانوياً للكتاب على هيئة سؤال : «ما يبقى من المعرفة المطلقة ؟». نواقيس، إذن، تقرع إيذاناً بنهـايـة هـذه المعرفة في كتاب يتناول في عمودين متقـابلين (راجع المـدخل، وكـذلـك الصورة المرفقـة من الكتـاب الأصلي لـدريـدا) فكر هيغل وأدب جنيـه. يهمّنـا الإشـارة أخيراً إلى أننـا، بموافقـة جـاك دريـدا، ولـدواعٍ أدبيـة وأُخرى تتعلّق بـالصّلاحيـة الفكريـة، لم نترجم إلاّ الجانب الخاص بجنيه.

2) جميع الجمل الموضوعة هنا بين معقّفات هي، إلاّ إذا وردت إشارة مخالفة، قبسات من جنيه.

3) هذه الكلمة المنشطرة تحيل في قسم آخر من الدراسة إلى عنقود من الكلمات تبدأ بـالأحرف الأولى نفسهـا : « Je m'écris » = أكتُبُني (أو «أكتب نفسي»)، « Je m'éxclus » = أنْعَـزِل، « Je m'écarte » = أنْسحِب أو أنْفَصِـل، و« Je m'écrase » = أنْهَرِس، أحطِّم. لا داعي للقول إنّ هذه «الانشطارات» و«العنقوديات» اللفظيّة والـدلاليّـة التي يلعب عليهـا الفيلسوف تجـد أصلهـا أو مـا يماثلها في عمل جنيه نفسه.

4) راجع بصدد هاتين الوظيفتين، الأولى التي تحفظ وتومن انتصاب الأثر، والثـانيـة التي هي سقوط و«إفراغيـة»، مـدخل المترجم، الفقرة الخاصة بـ «نواقيس».

5) العواصف التي تحدث في أعماق المحيطات.

6) وهي تعني أساساً : «الجليد».

7) ترجمنا بـ «الباه» متبعين بعض المحللين النفسيين المصريين، المفردة اليونانية الأصل phalus، التي تـدلّ في التحليل النفسيّ لا على العضو الذكري نفسـه (الذي نترجمه بـ «الذَّكَر» عندما يرد ذكره) وإنما على رَمْزه وحضوره التمثيليّ في السيـاقـات النفسيـة

8) كتب دريـدا : .Le texte r(est)e – tombe, la signature r(est)e – tombe – le texte مُبرزاً (est) (فعل الكينـونـة للمفرد الغـائب) بين قوسين في « reste » (يبقى)، بحيث يمكّننا من إقامة قراءة مزدوجة تفيد من تعـدديـة معـاني المفردة tombe، التي تفيـد، معاً، «القبر» وفعْل «يسقط» أو «ينهار».

9) نذكر بأن مختصر الاسم يتكون من أحرفه الأولى. ج.ج. مثلا، يشير إلى «جان جنيه».

10) مسرحية لجنيه.

11) هذا إجراء كثير الورود لدى جنيه، إذْ يمنح لـ «أبطاله، أسماء هي جميعا تقريبا، نعوت أو أسماء أشيـاء، يبـدأهـا بـأحرف كبيرة ويرفعهـا إلى مقـام أسماء العلم : «ميمـوزا» Mimosa، هي زهرة الميمـوز أو السَّنْـط، و«كيريـل» Querelle تعني «مشـاجرة». و«ديفين» Divine تعني «الإلهيّ» و«يـو فير» Yeux – Vert : العينين الخضراوين، و«نـوتردام دي فلـور» – Notre-Dame – des Fleurs : سيدتّنا سيدة الأزهار، و«ديفير» Divers : المتنوع، أو المختلف أو الكثير...

12) الكَرْيتيد : Cariatides هو تمثال امرأة يتخذ بدلا من عمود في مبنى.

13) نسبة إلى مقاطعة في شمال فرنسا.

14) نسبة إلى محاورة «الكراتيل» لأفلاطون.

15) Les fleurs de rhétorique : هي المحسنات اللفظية، ويجبرنا السياق هنا على الأخذ بها بدلالتها الحرفية كـ «أزهار بلاغية» موجهة لتزيين الكلام.

16) la question anthologique : لا يتعلق الأمر هنا ببداهة الحال بالتعبير الشائع للمنتخبات الشعرية أو الأدبية، وإنما بمعنى الاقتطاع والاقتطاف، هذه المَشْغلة لدى كاتب كجنيه في تحشيد صنوف من الأشياء، الأزهار مثلاً، ومن الأشياء المستعارة و«الصَّنَميّات» وتحميلها بآثار عمليته النصية، وجعلها حوامل للتجربة تتلقى دمغة «اسمه» الخاص وأسماء «أبطاله» ونزوعاته العميقة بصورة تتذبذب دائما بين إظهارٍ وإخفاء يسعى دريدا إلى قراءتهما هنا، مؤكدا على تجاهل سارتر الكامل لهما، في قراءته الشهيرة لجنيه.

17) «الميثولوجيا البيضاء» La mythologie blanche : في دراسة لدريدا حملت هذا العنوان («راجع : هوامش ـ الفلسفة»، منشورات» مينوي») يدرس الفيلسوف عمل الاستعارة، وبخاصة الاستعارة النباتية، في الكتابة الفلسفية الغربية من أبيقور فأفلاطون حتى هيغل فنيتشه فباتاي.

18) لعب على الجناس اللّفظي الجزئي بين : «lilas» (الليلك) و«éclats» (شظايا أو كسور). أما «éclat» بالمفرد، فتفيد «اللّمعان».

19) بمعنى طفل جوقة الشرف في كنيسة.

20) سلسلة من الكلمات المتناغمة مأخوذة من قاموس جنيه نفسه :

« Voler les clés, voler en éclats, voler en éclaboussures, volée de cloches. »

21) بالمعنى الأدبي لـ «المجاراة».

22) يمثل المصطنع أو الزائف postiche (الشّعر المستعار مثلاً) حيلة أساسية لدى «أبطال» جنيه، وأحد مفاتيح عالمه الرّوائيّ والدراماتيكيّ، به يحقّق هذه المَسْرَحَة الإضافية للحياة التي كان يرى فيها أحد أهمّ حلول وممارسات الكائن الهامشيّ والمتمرّد. «ستيليتانو»، مثلاً، وهو أحد شخصيات **يوميات لصّ** الأساسية (وكان أقْطَع)، كان يعلّق في لباسه الدّاخلي عنقودَ عنب بلاستيكياً في الموضع الحسّاس إيحاءً بـ «آلة» ضخمة. وهذه الأشياء المستعارة تتمتّع لدى هذه الشّخصيات بأهمّية مقدّسة ويتركّز عليها انتباههم كلّه. وواضح بالمقابل الدّور الذي تلعبه الحِيَل الأدبية ومبدأ الاستعارة المعمّمة في عمل جنيه.

23) الدوقل هو عارضة صاري السفينة .

24) السّتاريّة (وتسمى «الحُلْوة» أيضا) هي نباتات معرشة من الفصيلة القَرْنيّة

25) هو الياسمين البريّ .

26) أحد الشخوص الأساسية في **يوميات لص**.

27) المفردة التي يستخدمها جنيه هي بالضبط : galère وتعني «قادس»، (سفينة شراعية حربية كانت تُستخدم حتى القرن الثامن عشر)، ومجازاً : «سجن الأشغال الشّاقة» (أصلها أن بعض المحكومين ـ المسيحيين الأسرى لدى الأتراك مثلاً ـ كانوا يُشغّلون كجذّافين في السّفن من هذا النّوع). ويقال : « Vie de galère » بمعنى «حياة قاسية».

28) لاحظ الجناس اللّفظي التّقريبي بين المفردات الثلاث .

29) حرفيّاً : «من الأعماق». غناء دينيّ .

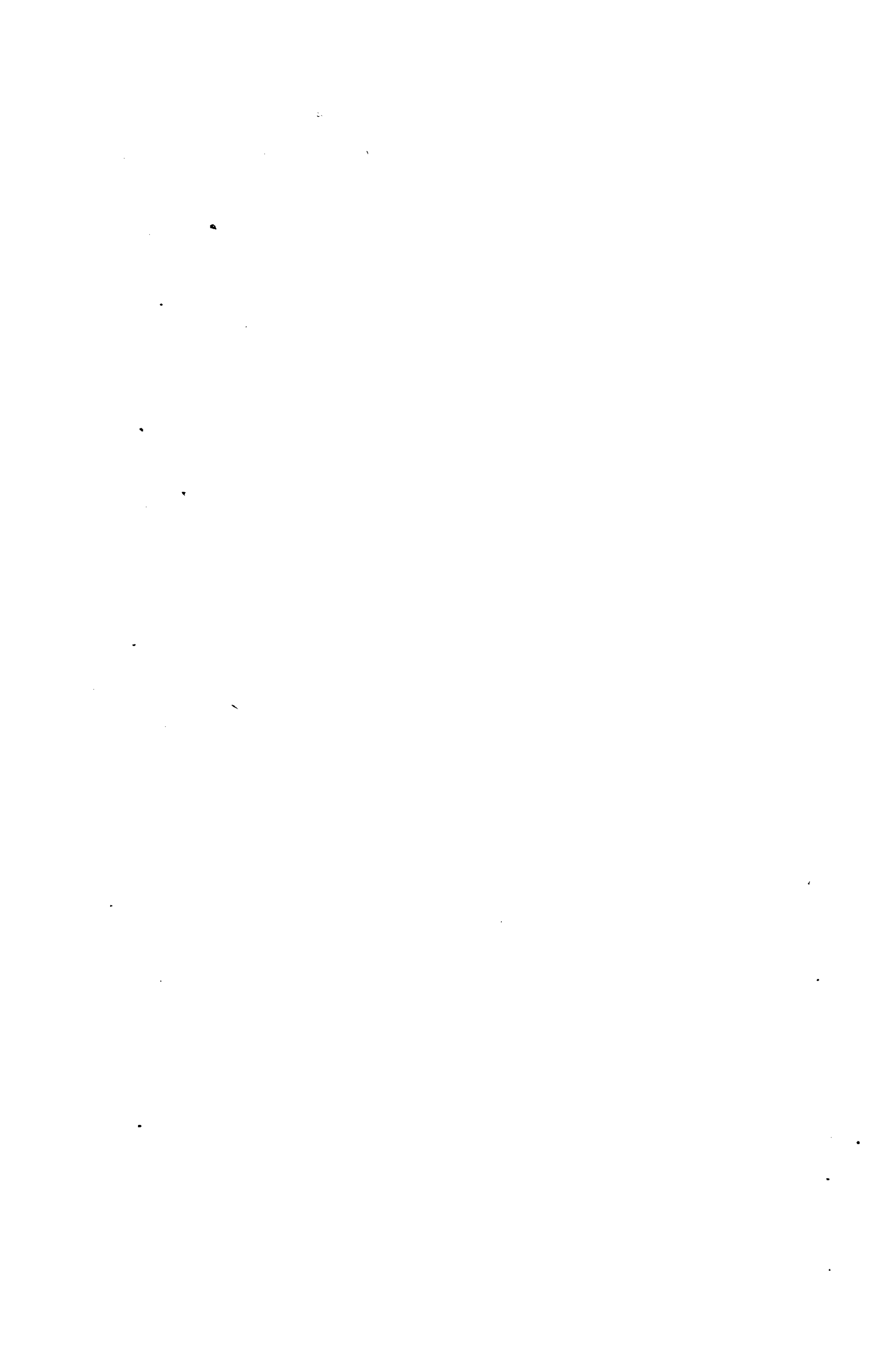
30) تعني «الانتصاب» (بالمعنى الجنسي للكلمة)، ويبحث الفيلسوف هنا في معانيها الأخرى التي تتضمن الشد والالتفاف والاحتضان والتضميد، الخ...

31) يلعب الفيلسوف على الجناس اللفظي بين الكلمات. فيحوّر il ya «ثمّة» الواردة قبل وهلة إلى il lia (ربَطَ أو عَقَدَ أو أوثق أو شَدّ).

32) لعب على تناغم الكلمات : lianes جمع «العارشة» أو «المعترشة» وهي صفة النبتة المتسلقة المحتاجة إلى ما تستند إليه، وlierres وهي نبات اللبلاب وlanières، وهي السيور الجلدية.

33) أحد الأسماء المعطاة في الفرنسية الدراجة للّواطيين هو tantes، وتعني حرفياً : «العمّات»، ويورد جنيه في رواياته مُعْجماً كاملاً يرتبط بهذه التسمية تجد بعض مفرداته بين قوسين في هذه الفقرة (العمّات ـ الفِتْية، العمّات ـ الفَتَيات، الخ...) ويلاحظ أن جنيه يتحدث في رواياته عن أبطاله اللّواطيين بصيغة المؤنث.

34) «السّواتر» Les paravantes مسرحية لجان جنيه، تتمحور حول الاستعمار الفرنسي في الجزائر، هوجم عرضها الأول في مسرح «الأوديون» من قبل أفراد من الجيش الفرنسي.
35) راجع الهامش (33) أعلاه.
36) المفكّر الوجوديّ ـ الظاهراتيّ للتحرير، والمقصود بالطبع الفيلسوف جان بول سارتر ووجوديته التي انتشرت أكثر ما انتشرت في غداة انتهاء الحرب العالمية الثانية وتحرير باريس.
37) بمعنى غضب الطفل وامتيائه.
38) هو المفتاح الذي يلائم جميع الرتاجات والاقفال.
39) المقصود بالطبع الأردية الرسمية والطقوسية للمحامين والأطباء وبقية من يرد ذكرهم في الفقرة.
40) style : تتمتّع هذه المفردة في الفرنسية بمعنيين، فهي تعني «الأسلوب» و«مدقّة الزَهرة». ويُفيد الفيلسوف من المعنيين، فكما تهيّأ المدقّة خلسة، تكون الكتابة (هنا : لدى جنيه) مشتغلة بالإسم الخاص سرّياً تقريباً، وكما لو أن شيئاً لا يحدث.
41) hymen : وتعني : «جماع» أيضاً. راجع سلسلة المفردات الدريدية الثنائية الأداء في «رسالة إلى صديق ياباني» وحوارنا مع دريدا، ومدخل المترجم في هذا الكتاب.
42) يستخدم جنيه صفة Cavalier، المرتبطة بامتطاء الخيل (الراكب هو : الخيّال) ولم يستخدم Chevalier (الفارس، بما تتضمنه من دلالات فحولية ومراتبية اجتماعية وحربية)، مما جعلنا نعتقد بوجوب التفريق.
43) يقال بالفرنسية : الكتابة على Sur أحدٍ ما، وواضحٌ أن المؤلف قد أكّدَ هنا على حرف الجرّ للمُوافَقة بينه وبين المجازات «الخَيْليّة» في الفقرة.
44) التعبير عن القرف تعكسه الفرنسية في صيغة : faire chier («هذا شيء يدفعني إلى التغوط» كما نقول في العربية : «يدفعني إلى التقيؤ».) وعلى حرفية التعبير يلعب الفيلسوف موظّفاً استعارات السقوط والنفاية والإفراغ.
45) إشارة إلى حركة المدّ (^) التي ترافق في الفرنسية المفردة genet عندما تعني «زهرة الوزّال»، والتي كان جنيه يضعها أحياناً فوق أسمه وأحياناً لا يضعها.
46) Plantagenet : سلالة حكمت بريطانيا من 1154 إلى 1485، وكان شعارها صورة الفهد وصليب مالطة.
47) «الأغورا» l'agora : ساحة كانت المجالس السياسية الإغريقية تنعقد فيها.
48) يُرجع الفيلسوف مفردة arche (السفينة، كما نقول «سفينة نوح») إلى أصلها اللغويّ في اليونانية حتى تظهر فيها كلمة «أصل».
49) الأناغرام anagramme : هو الكلمة التي ننالها من تغيير نظام حروف كلمة أخرى (مثلاً : حرب ـ بحر).
50) الأنامورفوز (التزييغ) anamorphose : هو الصّورة غير المنتظمة للشيء التي تولدها مرآة أو عدسة مُشَوّهة.
51) المَغارة crypte : تشكل هنا ما هو أكثر من مجرّدة استعارة، وتحيل إلى مفهوم تحليلي ـ نفسي طوّره، بخاصة، نيكولاس إبراهام Nicolas Abraham، نتوقف بتفصيلٍ عند تصور دريدا له في الفقرة الخاصة بـ «نواقيس» من مدخل المترجم.
52) يُقيم الفيلسوف جدلاً بين الفعل affecter (مسَّ الشيء أو حوَّرَ نظامه) الوارد ذكره في الفقرة والمفردة التحليلية ـ النفسية affect (من الألمانية Affekt)، التي تعني الحالة العاطفية الأولية للفرد.
53) بمعنى قاعدة نصب أو تمثال.



مِيتَاتُ رُولاَن بَارْت

كيف يمكن دَوْزَنـة هـذا الجَمْع ؟ ولمن ؟ هـذا السّؤال يُسْمَعُ بحسب المـوسيقى أيضـاً. بطواعية واثقة، وبشيء من الاستسلام أُحِسُّ بـه يكتنفـه الآن، يبـدو هـذا الجمع وهو يستجيب لِـ : أمرٍ مـا، بعـد بـدايـة الجملـة غير المسموعـة، كصمتٍ مقطوع. يستجيب لأمرٍ، ذلكم هو كلّ شيء، بل حتّى لينصاع ويسمع بإملائه. يتساءل، وأنـا نفسي، في اللّحظـة التي أدع فيهـا جمْعـاً لهذه الميتات يُملى عليّ، كنت مـدعوّاً إلى الامتثـال لقـانون الاسم. مـا من اعتراضٍ قـاومَ، ولا حتّى الاستحياء بعد لحظة قرارٍ عصيٍّ على الرّدّ، ودقيق. اللحظة، المنعدمـة تقريبـاً، لحركـة أو لمسة : هكـذا، مرّة واحـدة، مرّة وإلى الأبـد. ومع هـذا، فـإن ظهور عنوان في هـذا المحلّ لا يكاد يكون قابلاً للاحتمال بـالنّسبـة إليّ. كـان اسم العلم (اسم رولان بـارت) لوحـده سيكفي. وحده، ولوحـده، يتحـدّث أيضـاً عن الموت، عن جميع الميتـات في موتٍ واحـد. يفعل ذلـك حتى في حياة حامله نفسه. على حين تعمل شيفرات وطقوسيات عديدة على تجريده من هذا الامتيـاز، ذلـك أنـه لشيء مرعب : أنّ اسم العلم، ولـوحـده، يُعلن بحـدّة عن الاختفـاء الفريـد للفريد، أقصد فرادة موت لا صفة له، موت يتعذّر على الوصف (والتعبير الأخير يرنّ منذ الآن كقبسة من رُولاَنْ بَارْت سأعود إلى قراءتها بعد وهلة). إن الموت ينخَطُّ في الاسم نفسـه، ولكن لكي يتفرّق فيه على الفور. ليدسّ فيه بنية نحوية غريبة : الرّد باسم واحد، عن كثيرين.

□ □ □

هـذه الخواطر من أجل رُولاَنْ بَـارْت، لاَ أعرف بعـد، ولا يهمّ في الحقيقـة أن أعرف، إذا كنتُ سـأتمكّن من الإفهـام لِمَ عليّ أن أتركهـا في هيئـة مقطّعـات، ولا لِمَ أنـا متمسّـك بعـدم اكتمالها أكثر ممّا بتجزّؤها. بعدم الاكتمال الواضح، وبالانقطـاع المنقّـط لكن المفتوح، بـدون

حتى الوقفـة المتسلّطـة لـ«الأفوريـزم»*. قطـع صغيرة من الحصى عبْر الفكر، واحـدة كـل مرّة، على ضفة اسمٍ، كمثل وعدٍ بالرّجوع.

□□□

له، لرّولآنْ بَـارْت هـذه الخواطر. لـه، هـذا يعني أنّني أفكّر بـه، وعنـه، وليس بعملـه أو بخصوصه فحسب. لـه، هـذا يعني أنني أريـد أن أهـديَـهُ هـذه الخواطر، أن أمنحـه إيّـاهـا، أن أوجّهها له. الحال، إنها لن تبلغه بَعْدُ أبداً، لن تصله، هذا إذا كانت قادرة على ذلك في حياتـه. أين ستصلُ، إذنْ ؟ لمن، ولأجل مَنْ ؟ ألَـهُ فِيَّ [لـه هو القـابع فيَّ] فحسب ؟ فيكم ؟ فينـا ؟ ليس هذا بالشّيء نفسه، إنه يصنع أناساً كثيرين، وهو مـا أن يكون في شخصٍ آخر حتى لا يعود الآخر نفسَه، أقصد لا يعود نَفْسَ نفسِـه. ومع هـذا، فـإن بـارْت لم يعـد فيـه. أن نتمسّـك بهـذه البديهية، بنصاعتها المرعبة، وأن نرجع إليها دون انقطـاع، كمـا نرجع إلى الشيء الأبْسَـط، إلى الشّيء وحده الذي، إذْ ينسحب في المستحيل، فهْوَ يواصل العطاء ويشحد الفكر.

مزيداً من الضوء لمواصلة الفكر، لمواصلة الشك**. أن نعرف، أو بالأحرى أن نتقبّل هـذا الشيء الـذي يشحـذ الرّغبـة، أن نحبّـه انطلاقـاً من نبعٍ غير مرئيٍّ للنّـور. من أين كـان يجيء وضوح رُولآنْ بَارْت، الفريد*** ؟ أو، بالأحرى، من أين كـان يجيء لـه؟ إذْ لابـدّ، أيضـاً، أنّـه كان يتلقّـاه. دون تبسيـط أي شيء، ولا قسر أيّ مَعِين أو مستودع، كـان هـذا الوضوح ينبجس دائماً، من نقطة معيّنة ما كانت نقطة؛ نقطـة كـانت تظلّ غير مرئيـة على شـاكلتهـا الخـاصّـة - وبالنسبة إليّ متعذّرة على المَوْقَعة - وعنها أُريد، إذا لم أقل الكلام، فعلى الأقلّ تقديم فكرةٍ، مثلما عمّا يظل هو يشكّل لديّ.

□□□

أن تحفظ [الآخر] في الحياة، وفي داخلك نفسه، هل هذه هي الحركة الأفضل للوفـاء ؟ بهذا الشّعور غير الواثق بالذهـاب إلى مـا هو أكثر حيـاة، قُمتُ للتّوّ بقراءة كتـابيـه الوحيـدين اللذين لم أقرأ من قبل. لقد انسحبتُ إلى هذه الجزيرة، كمـا للاعتقـاد بـأن أيّ شيء لم يتوقّفْ بَعْد. ولقد اعتقدت بهذا حقّاً، وكان كل كتـابٍ يقول لي مـا كـان يجب التّفكير بـه عن هـذا

*) «الأفوريزم» aphorisme : هي الوحدة التأليفية لنوع من الكتـابـة يبنى في مقطّعـات صغيرة منسجمـة ولكن كلّ واحـدة منهـا تحتفظ بقيمتها الخاصّة داخل المجموع، وقد مـارسـه نيتشـه في جـانب كبير من كتـابـاتـه، وعرف بـه بين آخرين، الفيلسوف الروماني (بالفرنسية)، سيوران، وأبدى له بارت ميلاً خاصّاً في أعوامه الأخيرة، ويُقدّم نصّ دريدا الحاليّ أنموذجاً له (المترجم).

**) يلعب دريدا على دلالة التعبير «laisser à désirer» (ما يدعو للشّك)، فتصبح الرّغبة التي يحفّزها بارت رغبة بمواصلة ممارسـة الشّك باعتباره الشّكل الأعلى لممارسة الفكر (المترجم).

***) تـدل المفردة الفرنسيـة Clarté، في آن معـاً، على النور، وعلى الوضوح، ومن هنـا النّقلـة التي يقيمهـا دريـدا من المنبع غير المرئي للنّور إلى الوضوح الفريد لدى رُولآن بَارْت (المترجم).

الاعتقاد. هذان الكتابان هما كتابه الأول والأخير، اللّذان كنتُ أرْجَأْتُ قراءتهما لأسباب جدّ متباينة. «درجة صِفْر الكتابة» Le Degré Zéro de l'écriture، أولاً. ولقد أدركتُ على نحوٍ أفضل قوّته، وضرورته، بعيداً عن كلّ ما كان قد صرفني عنه بالأمس، ولم يكن الأمر يتعلّق، فحسب، بالأحرف الكبيرة والدّلالات الإيحائية والبلاغة وجميع علامات فترة كنت آنذاك أعتقد أنني كنت أخرج منها، وأنّه كان يتعيّن بالضبط إخراج الكتابة منها. ولكن في هذا الكتاب، الموضوع في 1953، مثلما في كتب بلانشو Blanchot التي غالباً ما يحيلنا إليها، نرى إلى هذه الحركة، التي أدعوها، بركاكة، وعلى خطيا، بـ«الخروج»، نرى إليها وهي تعمل. ومن ثمّ «الحجرة المضيئة» La Chambre claire، الذي رافق زمنُه موت رُولآنْ بَارْت كما لم يسهر كتابٌ آخر على مؤلّفه أبداً*.

□ □ □

إن «درجة صفر الكتابة» و «الحجرة المضيئة» لهما عنوانان غاية في التوفيق لكتابين أوّل وأخير. سعادة** مرعبة، متأرجحة على نحو مرعب؛ سعادة حظّ وقَدَر مكتوب. أودّ أن أفكّر الآن برُولآنْ بَارْت مخترقاً الحزن، حزني أنا اليوم، وذلك الحزن الذي طالما حَسَبْتُ أنّني أحسّ به فيه؛ حزن مبتسم، متعب، يائس، متوحّد، بالغ الشّك في العمق، مرهف، مُهذّب، أبيقوريّ، مُرْخٍ قبضته على الدّوام وبلا تشنّج، مكظوم، أساسيّ وخائب من الأساسيّ؛ أريد أن أفكّر به رغم الحزن كرجلٍ لم يمتنع مع ذلك (بالطّبع) عن جميع الملذّات، بل وهبها جميعاً لنفسه. وإذا أمكن القول، فإنّني ليخالطني الانطباع بأنّ في إمكاني الوثوق بأنّه (مثلما تقول، بسذاجة، الأُسر التي هي في حِداد)، كان سيحبّ هذه الفكرة. ترجموا : إن صورة «أنا» رُولآنْ بَارْت، التي خَطّها هُوَ فِيّ، ولكن من دون أن نكون لا أنا ولا هو مسؤولين عنها أساسياً، أقول لنفسي الآن، إن هذه الصّورة تحبّ فيّ هذه الفكرة، تلتذّ بها هنا والآن، وتبتسم لي. منذ أن قرأت «الحجرة المضيئة»، فإن والدة رُولآنْ بَارْت، التي لم أعرفها أبداً، تبتسم لي لهذه الفكرة، كما لو كانت تبتسم لكل ما تفعم به من حياة وما تنعشه من لذاذة. إنّها تبتسم لها، وإذن فهي تبتسم فيّ، انطلاقاً (لِمَ لا ؟) من صورة «حديقة الشّتاء»***، ومن اللا-منظورية المشعّة لنظرة لم يقلْ لنا هو عنها سوى أنها كانت مضيئة، بالغة الإضاءة.

*) وضع بارت كتابه الحجرة المضيئة بعد وفاة أمّه، وصدر الكتاب بعد وفاة بارت نفسه بأيّام، وبهذا المعنى يكون الكتاب قد سهر على مؤلفه كما لم يفعل كتاب من قبل (المترجم).

**) تدلّ مفردة bonheur في الفرنسية على السّعادة، بعامّة، وعلى التّوفيق في أداء شيء فـ«le bonheur d'expression»، مثلاً، هو «نجاح التعبير» أو «وفاء العبارة». من هنا النّقلة التي يقيمها دريدا من «العنوانين الموفّقين» إلى «السّعادة المرعبة» (المترجم).

***) هي صورة يصفها بارت في كتابه الحجرة المضيئة، الذي نُذكّر بأنّه ينطلق من تحليل الصّورة الفوتوغرافية، وتضمّ الصّورة أمّه وهي طفلة (المترجم).

هكذا قرأتُ إذن، للمرّة الأُولى، كتابي رُولاَنْ بَارْت الأول والأخير، قرأتهمـا بـالسّذاجـة المُتَقَبِّلة لرغبة، كما لو أنّني، إذ اقرأ الكتابين الأوّل والأخير قراءة متواصلة، ودفعة واحدة كمـا لو كانا مؤلّفـاً واحـداً انْسَحَبتُ وإيّـاه في جزيرة، سـأرى أخيراً، وأعرف، كلّ شيء. لاشـكّ أن الحياة ستستمرّ (ما يزال أمامي الكثير لأقرأ)، غير أن تاريخاً* ما سيتجمّع، ربّما موصولاً بذاته؛ التاريخ Histoire وقد تحوّل في هذا الكتاب إلى طبيعة Nature؛ كما لو...

□□□

كتبتُ «التـاريخ» و «الطبيعـة» بحرفين أوّلين كبيرين. هـذا مـا كـان هـو يفعلـه دائمـاً. بتواترٍ بالغٍ في «درجة صفر الكتـابـة»، ومنـذ البـدايـة («لا لأحـدٍ أن يـدرجَ، من دون استعـداد وتهيُّو، حرّيته ككاتبٍ في عتامة اللّغة، ذلك أن التاريخ بكامله هو ما ينتصب خللها، كاملاً وموحّداً، على هيئـة طبيعـة»). ولكن في «الحجرة المضيئـة» أيضـاً : («... همـا اللـذان أعرفُ أنّهما كانـا متحـابّين؛ أعتقـد أن الحبّ نفسـه هو مـا سيتلاشى كمثل كنزٍ لأنّـه، إذْ لن أعود أنـا حاضراً، لن يكون هنـاك أحدٌ ليشهـد : لن يعود هنـاك سوى الطبيعـة غير المكترثـة. وهـذا تمزّق هو من الحـدّة وصعوبـة الاغتفـار بحيث إن ميشيليـه Michelet [وقفـ] وحيـداً، بمواجهـة العصر، ليفكّر بالتّاريخ كاحتجاج للحبّ [...]). الحال، إنّ الأحرف الكبيرة التي استخدمتُها أنا على سبيل المحاكاة، كان هو يستخدمها للمحاكاة وللاستشهاد. إنّهـا معقّفـات («هكـذا، مثلمـا يقـال»)، وبعيـداً عن أن تـدلّ على التّضخيم، فهي إنّمـا تُزحزِح، تُخَفِّف، وتعبّر عن ازدرائـه هـو وشكّه. وأنا أحسب أنه لم يكن ليؤمن لا بهذه المقابلة [التاريخ/ الطبيعة]، ولا بأخريات. كـان يفيد منها في لحظة عبور. وسأبيّن في موضعٍ أبعد كيف كان يجعل المفهومات المتعارضة في الظاهر، والأكثر قابلية للوضع في حـالـة تعـارض أو مقـابلـة، يجعلهـا تعمل أحـدهـا من أجل الآخر، في تركيبٍ ذي طبيعة كنائية. وهذا مما كان «يُزهق» منطقاً معيّناً، ولكن يصمد بوجهـه أيضـاً؛ يصمـد بـأكبر مـا يمكن من القـوّة، القـوّة الكبرى للعب، طريقـة خفيّـة في التّعبئـة والمعاكسة [لما يُعبّئ] في الوقت نفسه.

□□□

كما لو : قرأت الكتابين أحدهما بعد الآخر كما لو أن لغةً مـا ستُحقّق أخيراً ظهورهـا وتنشر «نيجاتيفها» أمام عينيّ؛ كما لو أنّ مشْية رُولاَنْ بَارْت، خطوتـه أسلوبـه، نبرتـه، صوتـه،

* لك أن تقرأ أيضاً «حكاية ما ستتجمّع...»، نظراً لمعنيي المفردة histoire (تاريخ وحكـايـة)، وقـد آثرنـا نحن المعنى الأول لأنّ دريدا سيجتنب المفردة فيما يلي في اتّجاه مقابلة «التاريخ/ الطبيعة» (المترجم).

وحركته، كل هذه التواقيع المألوفة على نحوٍ غامض، والمُمَيّزة بين الكثير من سواها، ستسلّمني أخيراً سرّها، سرّاً إضافياً متخفّياً وراء الأسرار الأُخرى (وكنت أُسمّي «سرّاً» صميمية معيّنة، وكذلك طريقته في القيام بـ : ما لا يمكن تقليده)؛ تسلّمني، أقول، الملمح الفريد، فجأة، في قلب النور. ومع هذا، فكم كنتُ ممتنّاً له لما يقول عن الصّورة الفوتوغرافية «التوحيدية» unaire، ضدّها بالطّبع ما أن تلغي «الناتئ»* le poignant في «المنتشر» le studieux، أو، باصطلاحاته هو، الـ «punctum» في الـ «studium» ! كنت أحلم : كما لو أن نقطة الفرادة، حتى قبل أن تنتشر على المشهد كلّه، ولكن بتأكيدها نفسها دون انقطاعٍ من الكتاب الأول إلى ما سيشكّل في الكتاب الأخير انقطاعها، وبصمودها، بطرق مختلفة ولكن بصمودها مع ذلك،أمام التّحوّلات والانتفاضات أو تغييرات الميدان، وأمام تنوّع الموضوعات والمتون والسياقات، أقول كما لو أن عناد ما ـ لا يتغيّر سينفتح لي أخيراً كما هو في ذاته، وفي شيء ما أشبه ما يكون بـ «تفصيل» [صغير]. أجل، كنت أطلب من «تفصيل» معيّنٍ الجذل الكاشف، والنّفاذ الفوريّ إلى رُولاَنْ بَارْت (هو نفسه، هو وحده)، نفاذاً مفاجئاً كالبَرَكة، غريباً على كلّ جُهْد. كنت أنتظره من تفصيل يكون في الأوان ذاته ساطعاً وخفيّاً (مفرَط البداهة)، أكثر ممّا من الموضوعات الكبرى والمحتويات والنّظريات أو استراتيجية الكتابات التي أحسب أنّني كنت أعرفها وأتعرّف عليها بسهولة منذ ربع قرنٍ من الزّمان، عبر «حقب» رُولاَنْ بَارْت (ما يُميّزه هو في كتابه «رُولاَنْ بَارْت بقلم رُولاَنْ بَارْت» باعتباره «أطواراً» و «أنواعاً»). كنت أبحث **مثله**، مثله، وفي الموقف الذي أكتب فيه انطلاقاً من موته، تظلّ محاكاة mimétisme معيّنة تمثّل الواجب (إيواؤه [أي الصديق الراحل] في داخلنا، والتّماهي معه لإعطائه الكلام في صميميّتنا، وإحالته حاضراً وتمثيله في الوفاء)، وفي الوقت نفسه أسوأ

*) نترجم إلى «الناتئ» و«المنتشر» مصطلحين يقيمهما بارت انطلاقاً من المفردتين اللاّتينيتين punctum و studium، ويسمّي بهما نوعين تنقسم إليهما الصورة الفوتوغرافية في نظره، ويتابع دريدا هنا عمل المصطلحين في كتاب بارت، وانبثاقهما المتدرّج وإمكان التحامهما. نقدّم هنا الدّلالات المتعدّدة لكل مصطلح، وكما سيرى القارئ فهي جميعاً موظّفة في استثمار بارت لهما :

ـ punctum : اسم، ويعني لسعة إبرة، وثقباً بالمخرز، وعلامة مؤلمة، ودمغة، ونقطة، وقطْعاً صغيراً، ووقفة وجيزة (في خطاب مثلاً)، ونقطة النرد، وهنيهة بالغة القصر، وكلّ قطعة صغيرة أو شيء ناتئ.

هكذا يمثل «الناتئ» التفصيل الصّغير، المفاجئ، والضارب، الذي «يثب» من بعض الصّور ويصدمني، أنا المشاهد.

ـ studium : اسم، ويعني الانهماك، الحماسة، الحميّة، الميل إلى شيء، والدّراسة والجُهد. من هنا جاءت «الدّراسة» لتسمّي نوعاً من النّصوص. كما وتدلّ على المكان (ستوديو) الذي تُمارس فيه مهنة أو فنّ أو عمل.

هكذا يُسمّي : «المنتشر» هذا النّوع من الصّور الفوتوغرافية الذي لا يعتمد على تفصيل صغير ناتئ تقبض عليه العين (أو «يقبض» هو، في الواقع عليها) بلا جهد، وإنّما على المدى المنتشر للصّورة كلّه، والذي يتطلّب القبض عليه جهداً في التّحليل «منتشراً» بدوره.

هذا التّحديد لا يمنع، أخيراً، وكما يُرِيناه دريدا، نوعي «الصورة هذين من أن يمتزجا» (المترجم).

الغوايـات، أكثرهـا عَـدَم حيـاء، أكثرهـا قتلاً : العطيـة و سحب العطيـة، اذهبوا لتختـاروا بين الاثنين. مثله، كنت أبحث عن طراوة للقراءة في العلاقـة بـالتفصيل الصّغير. نصوصـه مـألوفـة لديّ، ولا أعرفها بعد، ذلك هو يقيني، الذي يصحّ على جميع الكتابـات التي تعنيني. المفردة «طراوة» هي مفردته، وهي تلعب دوراً أسـاسيـاً في قـاموس «درجـة صفر الكتـابـة». والاهتمـام بـالتّفصيـل الصغير كـان اهتمـامـه أيضـاً. كـان بنيـامين Benjamin يرى في التكبير التّحليلي للمقطع أو الـدّالّ الصغير محلاً لتقـاطـع عصر التّحليـل النّفسي وعصر إعـادة الإنتـاج التّقنيـة - السينيمائيـة، والفوتوغرافيـة، الخ... (بـاختراقهمـا، بتجـاوزهمـا، بـاستثمـارهمـا مصـادر التحليل الظّـاهراتي مثلمـا البنيـويّ، يمكن أن تمثّـل دراسـة بنيـامين وكتـاب بَـارْت الأخير النّصّين الكبيرين حول ما يُدعى بمسألـة المرجع Le référent في الحداثـة التقنيـة). ثم إن «النـاتئ» يترجم، في «الحجرة المضيئة» إحدى قيم المفردة «تفصيل» : نقطة للفرادة تثقب سطح الإنتـاج المُعاد [أو «النّسخة»]، ولكن الإنتاج نفسه [أو «الأَصل»] أيضاً، والتنـاظرات والمَشـابـه والشيفرات. إنّها تندفع، تأتي لتصيبني، لتجرحني، أو تقتلني، ويبدو، أوّلاً، أنّها لا تحـدّق إلا بي. أن تتوجّـه إليّ، فهذا ماثل في صلب تحديدها نفسه. إنّ ما يتوجّه إليّ هو الفرادة المطلقة للآخر، المرجع الذي لم أعد، في صورته نفسها بالذات، لأقدر على «تعليقه» [بمعنى إرجائـه]، في حين يتفلّت «حضوره» أبداً (ولذا فإن كلمة «المرجع» يمكن أن «تزعج»، إذا لم يقم السياق بإعادة صياغتها)، وفي حين يكون هو قد غاص في الماضي، من قبل. تتوجّه إليّ أيضـاً العزلـة التي تمزّق نسيج «الهوية»، وشبكات الاقتصاد أو حِيَلَهُ. إلاّ أنّها دائمـاً فرادة الآخر من حيث أنهـا تـأتي إليّ دون أن تكون حـاضرةً إزّائي، ويمكن أن يكـون الآخر هـو «أنـا»؛ أنـا الـذي كنت أو يُفترض أنّني كنت، أنـا الميت من قبل في المستقبل المـاضي أو المـاضي المستقبل* لصورتي الفوتـوغرافيـة. وسأضيف [أن هذا يحدث أيضاً] باسمي. ومع أنها تبدو، كما هو حاصل دائماً، «مدموغـة» بخفّـة، فإنّ هذه الشّحنـة المتعـدّيـة أو الكتوم، التي تبعث لي بـالـ «نـاتئ» أو توجّهـه إليّ، لتبـدو لي أساسية للفكرة، أو على الأقلّ لوضْعها موضع العمل، في «الحجرة المضيئة». إننـا إذا مـا قرّبنـا، أحـدهمـا من الآخر، عرْضين مختلفين للمفهـوم نفســه، فسيبين واضحـاً للعيـان أن «النـاتئ» يستهـدفني في اللحظـة نفسهـا التي أستهـدفـه فيهـا : هكـذا تتوجّـه إليّ الصّورة «النتـوئيـة» [متّخذة إيّاي أنا نفسي هدفاً] والنتوء نفسُه ينقسم فوق سطحـه المحـدّد : هـذا التّنقيـط المزدوج

*) هو المستقبل المتضمّن في زمن حكاية ماضية، كما نقول ونحن نتحدّث عن شخص ميّت : «عندما التُقطت له هذه الصّورة، كان يتهيّأ للموت» (المترجم).

سرعان مـا يفـكّ نظـام «التّوحيـد» والرّغبـة التي تنتظم فيـه. **عرض أول** : «[...] إنّـه هو [أي «النـاتئ»] الـذي ينطلق من المشهـد كمثل سهمٍ ويـأتي ليخترقني. تتوفّر اللاتينيـة على مفردة لتحديد هذا الجرح، هذه اللّسعـة، هـذه السّمـة المحقّقـة بـأداة مـدبّبـة، وهـذه المفردة تنـاسبني خصوصاً [...] (هي ذي صيغة ما كنت أبحث عنه، ما **يناسبه**، أي رُولآن بَارْت ، وما لا يصحّ ولا يتمتّع بقيمة إلا بالنّسبة إليه؛ مثلما اعتاد أن يصرّح بكونه إنما يبحث عمّا يتّجه إليه، ومـا **يأتيـه**، مـا يلائمـه وينسجم وإيّـاه كرِداء؛ حتّى إذا كـان جـاهز الصّنع ومصَمّماً لزمن موضـة فحَسب، فهذا الرداء عليه أن يتكيّف لـ «المحيط» غير القابل للتّقليد لجسدٍ بذاتـه : ينبغي إذن اختيار الكلمات، جديدة كانت أم موغلة في القـدم، اختيـارهـا في كنوز اللّغـات كمـا نختـار ثوباً، آخـذين بنظر الاعتبـار كل شيء، الموسم والموضـة والمكـان والقمـاش والصّبغـة والقطْع). «[...] هذه المفردة تناسبني خصوصاً وأنهـا تحيل إلى فكرة التّنقيـط، وأن الصّور التي أتحـدّث عنها لهي بالفعل منقّطة، بل وحتّى مبقّعة أحيانـاً، بهـذه النّقـاط الأسـاسيـة. إن هـذه السّمـات، تحديـداً، هـذه الجراح، لهي نقـاط. وإذن، فسـأسمّي هـذا العنصر الثـاني الـذي يجيء «ليزعج» المنتشر، **studium**، أقـول سـأسمّيـه : «النـاتئ» **punctum** ذلـك أن المفردة الأخيرة تفيـد أيضـاً «زرْقة» [لسعة إبرة أو مزراق]، وثقباً صغيراً، ولطخة هيّنة، وقطْعاً ضئيلاً، وكـذلـك : رميـة نَرْد. إنّ «ناتئ» صورة ما هو هـذه الصـدفـة التي تستهـدفني انطلاقـاً منـه (ولكن كـذلـك تجرحني وتصدمني*)». إن القوسين لا ينغلقان هنـا على حـدثٍ عَرَضِيٍّ أو على فكرة ثـانويـة، بل همـا، وكما يحدث لديـه غـالب الأحـايين، يحفظـان الصوت في الأداء المنفرد لِحيـاء. وأبعـد، بعـد عشرين صفحـة، نقف على **عرض آخر** : «بعـد أن استعرضت على هـذا النّحـو الاهتمـامـات العاقلة التي تثيرها فِيّ بعض الصّور، يبدو لي، الآن أن «المنتشر»، عندما لا يخترقه أو يجْلـده أو يُرقّطه «ناتئ» معيّن يجيء ليجتذبني ويحرجني، فإنّه، أي المنتشر»، يتمخّض عن نمـط من الصّور جدّ شائع (الأكثر شيوعاً في العالم)، نمط ربّما أمكن دعوته بـ «الصّورة التوحيدية».

□□□

طريقته، الشّاكلة التي يعرض بهـا ويـدفع إلى اللّعب ويُفسّر الزوج «نـاتئ/ منتشر»، في الوقت نفسه الذي يقصّ فيه ما يقوم به، ويقدّم لنا «نوتاته»، هذه الشاكلة سنسمع موسيقاها بعـد وهلة. شاكلة هي شـاكلتـه حقّـاً. يجعل المقـابلـة «نـاتئ/ منتشر»، والعمود المـائل المرئي بين حدّيها، يجعلها تنبثق، أوّلاً، ببطء وحذرٍ، من سياق جديد يبدو أنها ما كان لها قبلـه أيّ حـظ

*) إحدى صفات «الناتئ» **le poignant**، هي أنّه «يمزقه»، «يتسبّب بضربة أليمة»، «يجرح»... (المترجم).

بالظّهور. وهو يمنحها هذا الحظ. أو يتلقّاه. يمكن أن يبدو التّأويل مصطنعاً في البداية، أنيقاً إنّما مترفاً، كما في الانتقال من «point» (النقطة) إلى «me poindre» (يستهدفني أو يهجم عليّ)، ومن ثمّ إلى le poignant (ما يهاجم ويجرح). إلاّ أنّه يفرض ضرورته رويداً رويداً، من دون أن يخفي «الحيلة» تحت طبيعة مزعومة. إنّه، أي التّأويل، يثبت صرامته طوال الكتاب، وهذه الصّرامة تمتزج بإنتاجيّته، وبخصوبته الأدائية نفسها بالذات. يجعلها تردّ [من المردودية] أكبر كمّية من المعنى، ومن القوة الوصفية والتّحليلية (ظاهراتية، وبنيوية، وأبعد منهما أيضاً). لا تكون الصّرامة (عنده) جامدة أبداً. المرونة : هذه خاصيّة لا غنى عنها لنصف، بجميع الطّرق، جميع طُرق رُولاَن بَارْت. تُمارس خاصيّة المرونة عملها عنده بدون ترك أيّ أثرٍ على الجهد ـ ولا حتى على محوه. لا يتخلّى عنها أبداً، سواء أفي التنظير، أو في استراتيجية الكتابة، أو في التّعامل الاجتماعي، وهي تظلّ مقروءة حتّى في خطّه، وإنّني لأقرأها باعتبارها الصّقل المتناهي لهذا التّهذيب الذي يضعه هو، فيما يتحدّث عن أُمّه في «الحجرة المضيئة»، عند حدود الأخلاق، بل حتّى أعلى منها. مرونة طليقة، وفي الأوان ذاته محكمة الشّدّ، كما نقول في وصف الكتابة أو الفكر. وسواء أفي الطّلاقة أو في الشّدّ، فهي لا تستبعد، أبداً الدّقة ـ ولا العدالة*. وأنا أحسب أنها خَدَمَتْهُ في الخفاء، حتّى في الخيارات المستحيلة. وتظل الصّرامة المفهومية لحيلة من الحِيَل مرنة ولعوباً، وهي تدوم زمن كتاب؛ إنها ستكون مُجدية لآخرين، ولكنّها لا تناسب تماماً إلا مُوَقِّعها نفسه، كمثْل أداةٍ لا نعيرها إلى أحد، أو تاريخ أداة. ذلك أن هذه المقابلة «ناتئ/ منتشر» لا تستبعد، بل بالعكس تُحبّذ توليفاً أو تركيباً بين المفهومين. ما يجب أن نفهم من «التّوليف» ؟ شيئان، هما نفسهما يتوالفان : 1) أن المفهومين المفصول بينهما بحدٍّ يتعذّر اختراقه يُمرّران بينهما مساومات (أو تسويات) و«يتفاهمان» أحدهما مع الآخر، وعما قريب سنتعرّف فيهما على عملية كناية : إنّ ما يقيم خارج حقل «الناتئ»، أو ما يخرج فيه عن كل شيفرة، يتوالف مع حقل المنتشر «الدائم الانتظام في شيفرة» : يعود إليه دون أن يعود إليه حقّاً. إنّه غير قابل للمؤقعة فيه ولا ينخطّ أبداً في الموضوعية المتجانسة لحقله المؤطّر، وإنّما يأهله، أو بالأحرى يسكنه [بمعنى سكنى الهاجس المسيطر] : «إنّه زيادة : ما أُضيفُه إلى الصّورة الفوتوغرافية، والذي هو فيها من قبل». إنّنا طرائد للقوّة الشّبحيّة للمضاف (أو الملحق) : هذا الوضع غير القابل للمَوْضَعة هو الذي يمنحنا **الطيف** spectre. «إن المتفرّج spectator هو نحن الذين نتفحّص في الصّحف

*) يوظّف دريدا الجناس اللّفظي الجزئي بين المفردتين justesse (الدّقة أو إحكام الإصابة) و justice (العدل) (المترجم).

والمجلاّت والكتب والألبومات والأرشيفات مجموعات من الصور. والشخص أو الشيء المُصوَّر هو الدريئة والمرجع، إنه ضربٌ من ظاهر صغير؛ الشحنة أو الإشعاع المنبعث مما هو مصوَّر، والتي سأدعوها بالـ Spectrum : طيف الصّورة. ذلك أن هذه المفردة تحتفظ عبر جذرها اللّغوي بعلاقة بـ«العرْض» spectacle، وتضيف إليه هذا الشيء المرعب نوعاً ما، الماثل في كلّ صورة فوتوغرافية : عودة الميت». ما أن يكفّ «الناتئ» عن التّضاد مع «المنتشر»، في الوقت نفسه الذي يظلّ فيه مختلفاً عنه، وما أن نعود عاجزين حتى عن التمييز بين محلّين أو محتويين أو شيئين، فإنّه، أي «الناتئ»، لا يعود ينتمي بكامله إلى مفهوم، إذا ما فهمنا بهذه المفردة تحديداً إسمانياً متميّزاً وممكناً للمقابلة [ومَفْهُومات أُخرى]. إنّ مفهوم الشبح هذا لهو بمثل زَوَغان شبح مفهوم. لا الحياة ولا الموت، وإنّما مسكونيّة أحدهما بالآخر. إن عمود المقابلة المفهومية الماثل لهو بمثل انعدام القوام في الحركة الصّغيرة والفورية لالتقاط الصّورة «الحياة/ الموت : إن هذا الزوج ليختزل نفسه إلى حركة بسيطة، هذه التي تفصل الوقفة (البوز) الأُولى عن الورقة النهائية». أشباح : مفهوم الآخر في الذات، «الناتئ» في «المنتشر»، والآخر الميت الكامل الاختلاف الذي يحيا فيَّ، وهكذا فإنّ مفهوم الصورة الفوتوغرافية **يصوِّر فوتوغرافياً** كل مقابلة مفهومية، ويكشف فيها عن علاقة مسكونيّة ربّما كانت تشكّل أساس كلّ «منطق».

□□□

كنتُ أُفكّر بمعنى آخر لـ«التوليف». وهكذا، ففي المقابلة الشّبحيّة أو الطّيفيّة بين المفهومين، في الزوج «ناتئ/ منتشر»، إنّما تتمثّل الموالفة في الموسيقى أيضاً. وسيتعيّن علينا أن نفتتح هنا فصلاً طويلاً : بارْت موسيقياً. سنضع حينئذ، في حاشيةٍ، هذا المثال التناظريّ (من أجل البدء) : لما كانت العلاقة بين العنصرين المتباينين (ناتئ/ منتشر)، لم تعد قائمة على استعباد محض [يقوم به أحدهما للآخر]، ولما كانت الإضافة «النتوئية» تأتي لـ«تتطفّل» على فضاء «المنتشر» المسكون، فيمكن القول، بين قوسين، وبتكتُّم، إنّ «الناتئ» يجيء ليوقّع «المنتشر» و«يقطّعه» [بمعنى التّقطيع العروضي والموسيقي] : «إن العنصر الثاني يأتي ليكسّر «المنتشر» أو ليقطّعه. وهذه المرّة لن أكون أنا من يهبّ للبحث عنه (مثلما أبسط وعيي السيد على حقل «المنتشر») وإنّما هو، أي «الناتئ»، من ينطلق من المشهد، كمثل سهمٍ، ويأتي ليخترقني. تتوفّر اللاتينية على مفردة [...] : punctum [...]». والآن، وقد شُخِّصت هذه العلاقة التقطيعية، فإن الموسيقى تعاود الانبثاق، في أسفل الصّفحة نفسها، من محلٍّ آخر :

الموسيقي، وبتـدقيق أكثر، التوليف : تنـاظر «السونـاتـة» الكلاسيكيـة. إن بـارت، مثلمـا يفعل غالباً، هو هنا بصدد وصف مسيرته، ويَرْد ما يقوم به فيما هو يقوم به (ما أدعوه أنا بـ«نَوْتَـاتـه» [بالمعنى الموسيقي للكلمة]). وهو يقوم بذلـك بـإيقـاع، بقيـاس، وبـالمعنى الكلاسيكي أيضـاً للقياس، إذ يؤشّر على المراحل (في مكـان آخر نرى إليـه وهو يؤكـد على الكلمـات [بطبعها بحروف مائلة]، بغية التوكيد وربّما أيضاً من أجل اللّعب نقطة ضد نقطة أو نقطة ضدّ دراسة : «عند هذه النّقطـة من بحثي»، ص.55). وهو سيلمّح، إجمـالاً، في حركـة غـامضـة من التواضع والتّحدّي، إلى أنّه لن يعـالج الزوج المفهوميّ «نـاتئ/ منتشر» كجوهرين آتيين ممّـا وراء النّص الذي هو بصدد التّشكّل، جوهرين قد يزكّيان صلاحية فلسفية ما. إنهما لا يحملان الحقيقة إلاّ داخل توليف موسيقيّ غير قابل للمبادلة بغيره. إنهما «موتيفان» (بمعنى العناصر الموضوعيّة. أو الموسيقية في نص) وإذا ما أراد أحـد نقلهمـا إلى مكـان آخر، وهـذا ممكن، ونـافع، وضروريّ، فيجب القيام بتنمية مماثلة، ولن تنجح العملية إلاّ إذا ما قـام متن موسيقي آخر أو نسَقٌ توليف آخر باجتذابهمـا، بـدوره، وعلى نحو أصيل غير قـابل للمبـادلـة بسواه. هو ذا يقول : «بعـد أن ميّزتُ في الصورة الفوتوغرافيـة موضوعتين اثنتين (ذلـك أن الصُّور التي أُحبّ، إجمـالاً، مبنيّـة على شاكلة سوناتة كلاسيكية)، أصبح بمقدوري الانصراف، على نحوٍ متعاقب، إلى إحداهمـا أو إلى الثانية».

□ □ □

ستلزم العودة إلى «تقطيع» «المنتشر» بـ«ناتئ» معيّن لا يكون مضاداً له وإن يكن مختلفاً عنه تماماً؛ «ناتئ» يجيء ليتزوّجه ويلتحم به، ويتوالف معه. أُفكّر الآن بتوليفة «طبـاقيـة»* en contrepoint؛ بجميع أشكال الطباق، العارفة، وبالبُّوليفُونِيّة أو التّعدّد النّغمي؛ أُفكّر بـ «الفوغ» [هذا اللحن المتسلسل].

□ □ □

صورة «حديقة الشتاء» : «الناتئ» اللاّمرئي للكتاب. لا تعود إلى متن الصّور الفوتوغرافية التي يرينا، أو إلى سلسلة النماذج التي يُحلّل بعرضه إيّاها. ومع هـذا فهي تشعّ على الكتـاب كلّـه. إن ضربـاً من الصّفـاء المشـعّ يـأتي من عينى أُمّـه، اللتين يصف وضـوحهمـا ولكنـه لا يُريناهما أبداً. يتوالف المشعّ مع الجرح الذي يجيء ليوقّع الكتـاب، بـ«نـاتئ» غير مرئي. عنـد **هذه النّقطة**، لم يعد يتحـدث عن الضوء أو الصورة الفوتوغرافيـة؛ لم يعـد ثمّـة مـا يُرى؛ إنّـه

(*) le contrepoint : الطّباق هو، بلغة الموسيقى، لحنٌ ينضاف إلى لحنٍ آخر، على سبيل المصاحبة (المترجم).

يقول صوت الآخر، المُرافقة، والغناء والوفاق، يقول «الموسيقى الأخيرة» : «أو كذلك (إذ إنني أحاول قول هذه الحقيقة) فإنّ هذه الصورة **لحديقة الشتاء** كانت بالنّسبة إليّ الموسيقى الأخيرة التي كتبها شُومَان Schumann قبل أن يُطبق عليه الجنون، «غناء السَّحَر» هذا الذي يتوافق، في آنٍ معاً، مع كيان أُمّي ومع الحزن الذي تسبب لي به رحيلها؛ لن أتمكّن من قول هذا الوفاق إلاّ عبر سلسلة لا نهاية لها من النّعوت [...]» وفي موضعٍ آخر : «[...] إنّني، بمعنى من المعاني، لم «أُكلّمها» أبداً، وأبداً لم أنطق «بخطاب» أمامها، أو من أجلها. لاشكّ أننا كنا كلينا نفكّر، دون أن نقول ذلك، بأن انعدام الدّلالة المخفّف للّغة، وتعليق الصُّور، هما ما يشكّل فضاء الحبّ بالذات، وموسيقاه. كنت أعيشها، وهي البالغة القوّة والتي كانت تشكّل لي **قانوني** الداخلي، أقول أعيشها أخيراً كما لو كانت طفليَ المؤنّث».

□ □ □

ما كنت سأودّ أن أتفاداه من أجله : لا التقييمات (أسيكون هذا ممكناً، بل وحتى مرغوباً به ؟) وإنّما كلّ ما يتسلّل في التقييم الأكثر ضمنية ليعود إلى الشّيفرة، (إلى «المنتشر»، من جديد). من أجلِه، كنتُ سأودّ، دون أن أفلح في ذلك، أن أكتب عند حدّ، بأقرب ما يمكن من حدّ، ولكن كذلك في ما وراء، الكتابة «المحايدة»، «البيضاء»، «البريئة»*، التي يرينا في **درجة صفر الكتابة** جدّتها التاريخية وعدم وفائها في آنٍ معاً : «إذا كانت الكتابة محايدة حقاً (...) فإنّ الأدب سيكون حينئذ مقهوراً (...) لا شيء لسوء الحظ، أكثر افتقاراً للوفاء من كتابة بيضاء؛ إن التّعبيرات الآلية تنشأ حيثما كانت تقوم في البدء حرّية ما، وإن شبكة من الأشكال المتصلّبة تروح تضغط أكثر فأكثر على طراوة الخطاب الأُولى (...)». إن الأمر لا يتعلّق بقهر الأدب، وإنّما بإعاقته من أن ينْغَلق، بحكمة، ودراية، على الجرح شديد

*) يشير دريدا إلى فصل «الكتابة والصّمت» في **درجة صفر الكتابة**. نذكّر هنا بعناصره الأساسية إتماماً للفائدة. يتحدّث بارت عن هذا النّوع من «الكلام الشّفّاف الذي دشّنته رواية «الغريب» لكامو، والذي ساد في الكتابة الفرنسية الحديثة لفترة. كلام «يحقق أسلوباً في الغياب هو، تقريباً، غيابٌ مثالي للأسلوب». فيه تمّحي الخصائص الاجتماعية أو الأسطورية للّغة، وذلك لصالح «حالة محايدة وساكنة للشّكل». وخلافاً لكتابات أخرى (كتابات مَالاَرْمِه، مثلاً، أو بروست، أو سيلين، أو كنو، أو بريڤير، «كلٌّ» على شاكلته»)، فإن الأداة الشكلية «لم تعد هنا في خدمة فكرٍ ظافر، وإنّما تُعبّر عن نمط وضعية للكاتب جديدة، وتشكّل طريقة وجود لصمتٍ معيّن. إنها تتنازل طواعية عن الأناقة والزّينة، لأنّ هذين البُعْدين يُدخلان، من جديد، في الكتابة، **الزمن** : هذه القوة الجازمة والحاملة للتّاريخ»، ويصوغ بارت اعتراضه على هذه الكتابة كالآتي : «إذا كانت اللّغة، بدل أن تشكل فعلاً متعذّراً على الترويض، وعصيّاً، تتحول إلى معادلة محض، فلا تعود تتمتّع أمام فراغ الإنسان إلاّ بسماكة جبْرية (من علم الجبر)، فإن الأدب سيكون حينئذ مقهوراً، والإشكاليّة الإنسانية مكتشفة ومُقدّمة لنا بلا لون (...) تنشأ التعبيرات الآلية حيثما كانت تقوم في البدء حرّية»، الخ... (المترجم).

الفرادة والذي لا شائبة فيه (إذ لا شيء أكثر صعوبة على التّحمّل ولا أكثر كوميدية من جميع حركات الشعور بالإثم في الحِداد، كل هذه الاستعراضات التي لا مَفَرَّ منها).

□ □ □

أن نكتب له. أن نهدي الصّديق الميّت فينا، براءتنا.

ما كنت سأودّ تفاديه من أجله، وتوفيره عليه : الجرح المزدوج المتمثّل في الكلام عليه، هنا والآن، كما نتكلّم على حيٍّ أو ميّت. فأنا في الحالتين أُشوّه، أجرح، أُنيم أحداً مّا، أو أغتاله. ولكن مَنْ ؟ هو ؟ كلاّ ! هُوَ فِيَّ ؟ فينا ؟ فيكم ؟ ما يعني هذا ؟ أن هذا الكلام يبقى بيننا ؟ هذا صحيح، إلاّ أنّه مفرط البساطة نوعاً مّا. إن رُولانْ بَارْت يحدّق بنا (كلاًّ في داخله، ويقدر كل واحد أن يقول حينئذ إن فكره، أي بارت، وذكراه وصداقته لا تنظر إلاّ إليه وحده)، وبنظرته التي يتصرّف بها كل واحد منّا على شاكلته، بحسب محلّه وتاريخه، لا ترانا نصنع ما نريد. إنّه فينا، ولكن ليس لنا، إننا لا نتمتّع به كما نتمتّع بلحظة أو بمنطقة من صيميتنا. وهذا الذي يحدّق بنا يمكن أن يكون غير مكترث، أو مُحِبّاً، رهيباً، أو ممتّناً، متفهّماً أو ساخراً، صامتاً أو ضجراً، متحفّظاً أو محتدماً أو مبتسماً، طِفلاً أو آخذاً في الهرم؛ إنّه بإيجاز، يمكن أن يقدّم جميع العلامات على الحياة أو الموت التي نغترفها من المستودع المحدَّد لنصوصه أو لذاكرتنا.

□ □ □

ما كنتُ سأودّ أن أتفاداه من أجله : ليس **الرّواية ولا الصورة الفوتوغرافية**، وإنّما شيء في إحداهما وفي الثانية؛ إنّه ليس الحياة ولا الموت، وإنّما شيء قاله هو قبلي (إليه سأعود - وليس الوعد المتكرّر بالعودة توخّياً لسهولة في التأليف). أن أتفاداه، فهذا ما لن أقدر عليه، لأن هذه **النّقطة** تجعل نفسها تُستعاد باستمرار في النّسيج نفسه الذي تُمَزّقه في اتّجاه الآخر، فينغلق حجاب «المنتشر». لكن ربّما كان من الأفضل في الواقع **عدم التّوصّل** إلى ذلك، عدم النجاح، وإيثار مشهد اللاّ كفاية والفشل، أي، هنا، مشهد ما يبقى مبتوراً ؟ (إذ أليس من الأخرق والساذج والمجازف حقّاً التّقدّم إلى ميّت لمطالبته بالعفو ؟! أثمّة معنى لهذا ؟ إلاّ إذا كان هذا هو أصل المعنى بالذات ؟ أصله في مشهد تقوم بتهيئته لآخرين يترصّدونك ويتصنّعون الموت ؟ إنّ تحليلاً لـ«المجازفة» المقصودة هنا يظلّ ضرورياً، ولكن غير كاف).

□ □ □

شاكلتان لعدمِ الوفاء، واختيار مستحيل [بينهمـا] : فمن جهـة، ألاّ تقول شيئـاً يعود إليـك وحدك، وإلى صوتـك الخـاصّ، أن تصمت، أو على الأقلّ أن تجعل صوت الصّـديق يرافقـك أو يسبقك كما في الطّباق الغنائي. فتروح منـذ هـذه اللحظـة، بفعل حميـة صـداقيـة أو ممتنّـة، وبفعل تأييد وموافقة أيضاً، تروح تكتفي باقتباس ما يعود إلى الآخر، بمرافقته بقـدر يكثر أو يقلّ من المباشرة، وتترك له الكلام، وتمّحي أمام هذا الكلام، لتتبعه، وأمام الصـديق نفسـه. إلاّ أن هذا الوفاء المفرد سينتهي إلى عدم قول أيّ شيء ولا تبادل أيّ شيء. إنـه يَرْجِع إلى الموت. ويُحيل إليه، يُحيل الموت إلى الموت. وبالمقابل، فبتفادينا كلّ اقتباس، وكلّ تَمـامٍ، بل وكلّ محاولة للتّقريب أو المقارنة، حتّى يكون ما يتوجّه إلى رُولانْ بَارْت أو يتحدّث عنـه آتيـاً من الآخر بحقّ، فإنّنا نجـازف بـدفعه إلى الاختفـاء كمـا لو كنّـا قـادرين على إضـافـة موتٍ إلى الموت، وتعديده ومضاعفته على هذه الشّاكلـة دون حيـاء. يبقى أن نقوم وفي الوقت نفسـه ألاّ نقوم بالخيارين الإثنين؛ أن نصحّح عدم وفاءٍ بالآخر. من موتٍ إلى آخر : أمِن هنـا ينبع القلق الذي أملى عليّ أن أبدأ بصيغة الجمع [ميتات رُولاَنْ بَارْت] ؟

□ □ □

أعرف أنّني كتبت له، من قبل، وغالباً (دائماً ما أراني أقول «له» : أن أكتب له أو أتوجّـه إليه، أو أتفادى من أجله) قبل هذه المقطّعات بكثير. من أجله : ولكنّني أريد التذكير وإعادة التذكير، من أجله، بأنه لن يكون ثمّة اليوم من احترام، أقصد احتراماً حيّاً وانتباهاً حيّـاً مركّزاً على الآخر، أي على اسم رُولانْ بَارْت الذي هو منذ هذه اللحظـة وحيـد، إذا لم يُعَرِّض نفسـه، أي الاحترام، بلا هوادة ولا ضعف ولا تعب، إلى هذه البداهة التي لا تسمح شفافيتهـا المفرطـة بعدم تجاوزها على الفور : أن رُولانْ بَارْت هو منذ الآن اسم هذا الـذي لم يعـد قـادراً لا على سماعه ولا على حمْلـه. وأنّـه (لا الاسم وإنمـا حـامل الاسم) لن يتسلّم شيئـاً ممـا أقوم الآن، إذ أتلفظ اسمه الذي لم يعد اسمه، أقوم بقوله له، من أجله، وعنـه، أبعـد من الاسم ولكن في داخلـه أيضاً. إن الانتباه الحيّ يأتي هنا ليتمزّق في اتّجاه مَنْ (ومـا) لم يعـد قـادراً على تلقّيـه ؟ إنـه ليجري في اتّجاه المستحيل. لكن إذا كان اسمه لم يعد اسمه، فهل كانَهُ ذات يوم ؟ أقصـد اسمـه ببساطة، اسمه وحده ؟

□ □ □

يصبح المستحيل **ممكناً أحياناً بفعل حظّ** : كمثْل يوتوبيا. هذا مـا كـان يقولـه قبل موته، ولكن لنفسه، بخصوص **حديقة الشتاء**. في ما وراء التناظرات، «كانت (الصورة) تحقّق لي، يوتوبياً، **العلم المستحيل بالكيان الفريد**». كان يقوله فردانياً [لنفسه فحسب]، ملتفتـاً

إلى أُمّه، وليس إلى **الأُم**؛ غير أن الفرادة الضاربة لا تتعارض والشمولية؛ إنّها لا تمنعها من أن تسري كقانون، بل تطلقها، فحسب، كالسّهم، وتُوقّعها : مُفرد/ جمع. أهناكَ، منذ اللّغة الأُولى حتى أوّل علامة، من إمكان آخر وحظّ آخر سوى ألم هذا الجمع ؟ وسوى الكناية* ؟ وسوى طباق الاسم ؟ يمكن المعاناة من أشياء أُخرى، لكن أيمكن التّحدّث عنها بدون هذه ؟

□ □ □

ما يمكن، ربّما، دعوته، بـ«الرياضيات الخاصّة» (بمقابل «الرياضيات الشاملة»)، والذي يتحقّق له «يوتوبياً» أمام صورة **حديقة الشتاء** هو شيء متعذّر، ومع هذا فهو حاصل - يوتوبياً، وعبر الكناية. بل وحتى منذ ما «قبل» اللغة نفسها بالذات. يتحدّث بارت مرّتين على الأقلّ عن «اليوتوبيا» في **الحجرة المضيئة**. وفي المرتين، بين موت أمّه وموته هو، من حيث أنه يعهد بها إلى الكتابة : «أما وقد ماتتْ، فلم يعد لديّ من سبب يدعوني إلى التوافق مع مسيرة الحيّ الأعلى (النوع البشري). أبداً لن تتمكّن فرادتي من أن تصبح شمولية (إلاّ يوتوبياً، عبر الكتابة؛ التي يجب أن يصبح مشروعها منذ هذه اللحظة الهدف الأوحد لحياتي)».

□ □ □

عندما أقول : رُولاَن بَارْت، فإنه هُوَ من أُسمّي في ما هو أبعد من اسمه. ولكنْ بما أنّه أصبح متعذّراً على المناداة، وبما أن فعل التّسمية لم يعد قادراً على التّحول إلى استدعاء، إلى دعوة وإلى نداء (على افتراض أن الأخير، وقد بَطُلَ اليوم، كان صافياً يوماً مّا)، فإنّ رُولاَن بَارْت الذي فيَّ هو مَنْ أُسَمّي، وفي اتّجاهه، فيَّ، فيكم، فينا، أخترق اسمه. إنّ ما يحدث ويُقال بصدده يبقى بيننا. عند هذه النّقطة بدأ الحِداد. ولكن متى ؟ إذْ قبل الحدث غير القابل للوصف الذي يُسمّى «الموت»، كانت الصّميمية (صميمية الآخر فيّ، فيكم، فينا) قد بدأت عملها. منذ فعل التّسمية الأول، كانت قد سبقت الموت، كما كان سيفعل موت آخر. وحده الاسم

*) للإحاطة بالوظيفة الكنائيّة للأثر الفني بعامّة، ولنصّ بارت بخاصّة، كما يعرضها دريدا في الفقرات التالية، نعيد التذكير بالفارق بين النّوعين الأساسيين في عائلة المجاز : «الاستعارة» و«الكناية»، اللذين غالباً ما يمزج بينهما للأسف.

«الاستعارة» métaphore : هي مجاز يقوم على نقل للمعنى من إطار مشخّص إلى آخر مجرّد، وبالعكس. التّعبيران «منبع الألم» و«شموس الفكر»، مثلاً، هما استعارتان. و«الكناية» métonymie (من اللاتينية المتقدّمة metonymia، وتعني «تغيير الاسم») هي التّعبير عن مفهوم معيّن باللّجوء إلى مفردة تحدّد مفهوماً آخر يرتبط بالأوّل في علاقة ضرورية (سبب بنتيجة أو حاوٍ بمحتوى). القول «أشرب قدحاً» (والمقصود النبيذ)، أو «أحرّض مدينة على الثّورة» (وأعني : سكّانها) هما كنايتان.

وبهذا المعنى، ففي نظر دريدا، لا تكون لأيّ نصّ، نصّ بارت المدروس هنا مثلاً، أيّة إمكانية في التأثير إذا لم يتمتّع بهذه القوة الكنائيّة (قوة المبادلة والتّحويل) التي تتيح لي أن أرى (وإن لم يقصد هو ذلك) في أُمّه، كما يقدّمها، «الأمّ» بعامّة، وأُمّي أنا نفسي، كقارئ (المترجم).

يجعل هذا ممكناً : هذه التّعدّدية من الميتات. وحتّى إذا كانت العلاقة بينها تنـاظريّـة، فـإنّ هذا التناظر سيكون فريداً ولا شَبَه له بأيّ تناظر آخر قبل الموت الذي لا نظير لـه ولا بـديل، وقبل الموت الذي هو بلا اسم وبلا عبارة، وقبل هذا الذي نقف أمامه لا نـدري مـا نقول ونجـد أن علينـا أن نصمت، وقبل مـا يسمّيـه هـو : «مـوتِي الكلّي، غير الـديـالكتيكي»، قبـل المـوت الأخير، كانت حركات الاستدخال [استدخال الآخر في الصيمية باعتبـاره هـذا الـذي سيموت] قويّة أكثر أو أقلّ؛ قويّة على **نحو آخر**، وواثقة من ذاتها أكثر أو أقلّ؛ واثقة على **نحو آخر**. أكثر: لأنّها لم يزعجها بعد، ولم يأت ليقطعها، صمت الآخر الميت الذي يجيء دائماً ليستـدعي إلى الخارج حدّ صيمية ناطقة. وأقلّ : لأنّ ظهور، أو مبادرة، أو إجابـة، أو تسلّل الآخر الحيّ، غير المتوقّع، كانت تذكر جميعاً بهذا الحدّ أيضاً.

في حياته، لم يكن رُولآن بَارت قابلاً للاختزال إلى ما نعتقـد أو نعرف، أو نتـذكّر عنـه. فهل سيسمح بـاختزالـه بمجرّد أنـه مـات ؟ كلاً؛ غير أنّ خطر الوهم سيكـون أقـوى أو أضعف، وعلى نحوٍ آخر في جميع الأحوال.

□ □ □

«ما لا صفـة لـه»* : تعبير آخر أستعيره منـه. حتى إذا كنتُ أُحرِّفُـهُ قليلاً (نحو استعمـالٍ آخر) فهو سيظلّ مدموغاً بما قرأت في **الحجرة المضيئـة** ! إنّ «مـا لا صفـة لـه» يُحـدّد فيـه طريقة حياة كـانت جـدّ قصيرة بعـد وفـاة أُمّـه ـ حيـاة أصبحت شبيهـة بـالموت، موت سـابق للموت الآخر، **أكثر من موت** كان هذا الموت يحاكيه سلفاً. هذا لا يمنع أن يكون موته قـد حصل في حادث**، وأنّه كان غير متوقّع، وآتياً من خارج يتعذّر حسابه. ربّما كان هذا الشّبـه يجيز ترحيل «ما لا صفة له» من الحيـاة إلى الموت. هـاهو العمل النّفسي : «يُقـال إن الحِـداد، بعمله المضطرد، يزيل الألم. أمّا أنا فكنت، وما أزال، غير مستطيع أن أُصدّق ذلـك، **فـالزّمن**، بالنّسبة إليّ، يُبعد انفعال الفقدان (لم أعد أبكي)، ولكن هـذا هو كلّ شيء. أمّـا في مـا يتبقّى، فكلّ شيء بقي في مكانه. ذلك أنّ مـا فقـدتُ ليس صورةَ (**الأم**)، وإنّمـا كـائن؛ ليس كـائنـاً، وإنّما نوعية (**روح**)؛ لا ما لا غنى عنه وإنّمـا مـا لا يمكن استبـدالـه. يمكن أن أعيش بـدون **الأُمّ** (هذا ما نفعله جميعاً، في لحظة من الحياة مبكّرة أو متأخّرة)؛ غير أن الحيـاة التي بقيت

*) l'inqualifiable، هي المفردة التي يستخدمها بارت، وهي، كما يرى القـارئ، لا تفيـد هنـا معنـاهـا الشـائع : «ما يتعـذّر على الوصف»، وإنّما ما يفتقر أساساً إلى مواصفات وإلى نوعيّة (المترجم).

**) نذكّر بأن موت بارت قد تسبب به حادث سير، إذ دهسته شاحنة مقابل «الكوليج دو فرانس». (المترجم).

لي ستكون بكلّ تأكيد، وإلى النّهاية، **متعـذّرة على الوصف** (بلا مواصفـات)». «روح» - من الآخر آتية.

□ □ □

تُعبّر **الحجرة المضيئـة**، بـلا شـك عمّا هـو أكثر من هــذه الـ Camera lucida (حجرة الضوء)، وهو الاسم المعطى لهذا الجهـاز السّابق للآلـة الفوتوغرافيـة، والـذي يضعـه هو بمقـابل الـ Camera oscura (الحجرة المظلمـة، حجرة المحْمض). لم أعـد قـادراً على عـدم ربـط صفـة «المضيء» (أو «الواضح»)، أنّي ظهرتُ، بما يقوله بالذات عن وجه والدتـه يوم كـانت طفلـة؛ مـا يقوله عن نصاعة محيّاها. وهو يضيف في الحال : «(...) الوضعية السّـاذجـة لَـديهـا، والمكـان الذي احتلّته بوَداعة، دون أن تُري نفسها ولا أن تحجبها (...)».

□ □ □

دون أن تُري نفسها ولا أن تحجبهـا. لا **صورة الأمّ**، وإنّمـا أمّـه هو. لا يجب أن يكون أو بالأحرى يجب ألاّ يكون ثمّة كنايـة في هـذه الحـالـة. إنّ الحبّ يحتجّ («كنت سـأقـدر أن أعيش بدون **الأمّ**»).

□ □ □

دون أن تُري نفسها ولا أن تحجبها. هذا هو ما حدث. كانت قد احتلّت مكانها «بوداعة»، بدون مبادرة أدنى فعّاليّة، وبحسب أعذب سلبية ممكنـة، وهي لا تُري نفسهـا ولا تحجبهـا. إن إمكـان هـذا المستحيـل ليهـزم ويفكّـك كـلّ وحـدة، وهـذا هـو الحبّ، كمـا ويفكّـك جميـع الخطابات الجـامعـة والتمـاسكـات النظريـة والفلسفـات. فهـذه الأشيـاء كلّهـا عليهـا أن تحسم اختيارها بين الحضور والغياب، بين الهنا والهناك، بين ما يتجلّى وما يحتجب. هنـا، وهنـاك، يظهر الآخر الفريد، أي والدته، دون أن يظهر، ذلك أن الآخر لا يقدر أن يظهر إلاّ باختفائه. وكانت هي «تعرف» القيام بذلـك، ببراءة، ذلـك أن نوعيـة «روح» طفلـة هي مـا يتقرّاه رُولاَن بَارْت في «بوز» أمّـه الـذي هو بلا «بوز*» ! **نفسيـةٌ** بلا مرآة. وهو لا يقول أكثر من هـذا، ولا يؤكّد على شيء.

□ □ □

الضوء من جديد، «قوّة بـداهـة» الصورة الفوتوغرافيـة، يقول هو. ولكن هـذا ينطوي على حضور وغياب؛ إنّـه لا يتجلّى ولا يحتجب. في المقطع المخصّص لـ**حجرة الضوء**، يستشهـد ببلاَنْشُو : «يكمن جوهر الصّورة في كونها بكاملها في الخارج، بلا صيمية، ومتعـذّرة مع ذلـك

*) بمعنى الوضعيـة التي يلتزمهـا الشّخص داخل الصّورة، ولم يكن بـدّ من تبنّيهـا لشيـوعهـا في اللّغـة الفـوتـوغرافيـة والسينمـائيـة والصحفية (المترجم).

على البلوغ، وأكثر سرّيـة من أفكـار صيميّتنـا؛ بلا دلالـة، ولكنّهـا تستـدعي عُمْـق كـل معنى ممكن؛ غير مُتَجَلِّية وظاهرة مع ذلك، بما أنّها تتمتّع بهذا الحضور ـ الغياب الذي يصنع جاذبية «السّيرينات*» وفتنتها».

□□□

صمود «المرجع الفوتوغرافي» الذي يُلحّ هو في التّوكيـد عليـه، وبحقّ : إنـه لا يرجع إلى حاضر، ولا إلى واقع، وإنّمـا، وعلى نحوٍ آخر، إلى الآخر، وفي كلّ مرّة بحسب نمـط «الصّورة» (سواء أكـانت فوتوغرافيـة أم لا؛ فبعـد أخـذ جميع التّحوّطـات الاختلافيـة، لن يكون من قبيل اختزال خصوصية ما يقوله هو عن الصّورة الفوتوغرافيـة أن نفترض صحّتـه في محلاّت أُخرى : بل سـأقول في جميع المحـلاّت الأُخرى. إنّ الأمر يتعلّـق، في آنٍ معـاً، بـالتّعرّف على إمكـان تعليق المرجع (وليس المرجعيّة) في كلّ موضع يتحقّق فيـه هـذا الإمكـان، بمـا فيـه الصورة الفوتوغرافية، وتعليق مفهوم ساذج للمرجع، هذا الذي يُصادق عليه غالباً).

□□□

تصنيف إجمـاليّ صغير وأوّلي، مـا تقولـه **الفطرة السليمـة** بـالـذات : ثمّـة في الزّمن الذي يحيلنا إلى النّصوص وإلى موقّعيها المفترضين، القابلين للتّسميـة، والمُقرّ بسيـادتهم، ثلاث إمكانات على الأقلّ. يمكن أن يكون «المؤلّف» ميتاً من قبل، بالمعنى الأكثر شيوعـاً للمفردة، في اللحظة التي نبدأ فيهـا بقراءتـهـ»، أو في اللحظـة التي تملي علينـا فيهـا هـذه القراءة أن نكتب، كمَا يُقَال، بصدده، وذلك سواء أتعلّق الأمر بكتاباته أو به نفسـه. هؤلاء المؤلّفون الـذي لم «نعرفهم» أحياء أبداً، ولم نقابلهم، ولم نحببهم (أو العكس)، هم، ومن بعيـد، الأكثر عـدداً. غير أن هذا الغيـاب للتّلاحم [بيننـا وبين هؤلاء الكتّـاب الموتى] لا يستبعـد نمطـاً من «المعـاصرة» (وبالعكس)، وهو يستدعي نوعاً من الاستـدخـال (للميت) وحـداداً مـا ـ قبليـاً تظلّ إمكـانيتـه شديدة الثراء : تجربة كاملة في الغياب لن أتمكّن هنا من وصفها في كل ما تتمتّع به مما هو أصيل. وثمّـة فيمـا يلي الإمكـانُ الثـاني، الـذي يكون فيـه المؤلّفون أحيـاء في اللحظـة التي نقرأهم فيهـا، بل حتى عنـدمـا تملي علينـا هـذه القراءة أن نكتب عنهم، الخ... يمكن ـ وهـذا انقسام للإمكان نفســه ـ أن نعرفهم، بمـا أنهم أحيـاء، أو لا، أن نقـابلهم، ونحبّهم (أو لا، الخ...). ويمكن للـوضعيّـات أن تتغيّر بهـذا الصّـدد. إذ يمكن أن نتعرّف عليهم بعـد أن نكون بـدأنـا

*) هُنّ حوريّات البحر في الميثـولوجيـا الإغريقيـة، يغنّين غنـاء سـاحراً يجتـذب البحّـارة ويحطّم مراكبهم إزاء صخـور كـاسرة (المترجم).

بقراءتهم (ولَـدَيّ ذكرى جـدّ حيّـة عن اللّقـاء الأول ببـارت)، وإن **ألْف وألْف وسيلـة يمكن** أن تضمن التّواصل : صورة فـوتـوغرافيـة، مراسلـة، أحـاديث تُنْقَـل، تسجيـلات، الـخ... ثم، هنـاك الإمكان «الثالث» : لدى، أو بعد موت أولئك الـذين «عرفنـاهم» وقـابلنـاهم وأحببنـاهم، الخ... والحـال، لقـد حـدث لي أن كتبت بخصوص، أو في أثر نصـوصٍ كـان مـؤلّفـوهـا ميّتين بـزمن طويل قبل أن أقرأهم (أفلاطون، مثـلاً، أو يـوحنّـا البطمـوسيّ)، أو كـان مـؤلّفـوهـا أحيـاء في اللّحظة التي أكتب فيها عنهم، وهذا، كمـا يبـدو، هو الأكثر مجـازفـة. ولكن مـا كنت أحسبـه مستحيلاً، وعديم الحياء، **وغير ممكن** التبرير، وما عـاهـدت نفسي على عـدم القيـام بـه أبـداً (بفعل همّ الصّرامة، والوفاء، إذا شئتم، ولأنّ الأمر هذه المرّة **مفرط** الخطورة)، هو الكتابة **لدَى الموت**، لا بَعْـدَهُ، وفي **منـاسبـة المـوت**، في محـافـل التّـأبين، والتّكريم، والكتـابـات «في ذكرى» أُولئك الذين كانوا في حياتهم أصدقائي، حاضرين فيَّ بما فيه الكفـايـة لأن يبـدو لي «تصريح» أو حتّى تحليل أو «دراسة» بصددهم غير قابل، حرفياً، للتّبرير في تلك اللّحظة.

ـ ولكن الصّمت ؟ أليس جرحاً آخر، أو شتيمة أُخرى ؟

ـ لمَنْ ؟

ـ نعم، لمنْ نقدّم عطايانا، ولأيّ شيء ؟ ما تَرَانَا نفعل عندما نتبـادل هـذه الخطـابـات ؟ على أيّ شيء نسهر ؟ على إلغاء الموت أم على صيانته ؟ أترانا نحاول تصحيح أنفسنا، أم تبرئة ذممنـا، أم تصفيـة حسـابـات ؟ مـع الآخر، مـع الآخرين في داخلنـا ـ وفي الخـارج ؟ كم من الأصوات تتقاطع حينئذ، ويراقب بعضها بعضاً، يُوبّخه، أو يهاجمه، يعانقـه في الحميّـا أو يمرّ إلى جانبه بصمت ؟ أسنندفع في تقييمات ختامية؟ لنتيقّن من أن الموت لم يقع، أو أنّه غير قـابل للرّد وأنّنا مُحَصَّنون بذلـك ضـدّ رجوع الميّت ؟ أو تحويلـه إلى حليف لنـا («الراحل يقف إلى جانبي»)، واستمالته إلينا، بل إلى داخلنا، ونبش العقود السّرّية، والإجهاز عليه في الوقت نفسـه الذي نفخّمه فيه، واختزاله في جميع الأحوال إلى مـا لا تزال براعـة أدبيـة بلاغيـة قـادرة على الاحتفاظ به منه، في حين تموقع هذه البراعة نفسها في الواجهة بحسب استراتيجيـات سيكون تحليلها بلا نهاية، كجميع حيل «عمل الحداد» فردياً كان أم جماعياً ؟ ثم إنّ «العمل» المـذكور نفسه **يظلّ** يمثّل هنا عنواناً لمشكل. فهو إذا كـان يعمل، فعلى مقـاربـة الموت ديـالكتيكيـاً، الموت الذي **دعاه** رُولاَنْ بَارْت بـ«غير **الديالكتيكيّ**»). («لم يعد أمـامي سوى أن أنتظر موتي الكلّي، غير الدّيالكتيكي»).

□ □ □

بضعة منّي كبضعة من الميت. أن نقول «الميتات»، فهل يعني هذا مقاربتها «ديالكتيكيّاً» أم، بالعكس، مثلما كنت سأحبّ مقاربتها ؟ إنّنا نقف هنا أمام حدّ تكون الإرادة وحدها فيه أقلّ كفاية من أيّ وقت مضى. حداد وتحويل* ؟ في حوار أجراه معه جانْ رِيسْتَا، وفيما كان السّؤال يتعلّق بـ«ممارسة الكتابة» وبالتّحليل الذاتي، أتذكّر أنّ رُولاَنْ بَارْت قد قال : «ليس التّحليل الذّاتي من طبيعة تحويليّة. وهنا ربّما لن يوافقنا المحلّلون النّفسيون». بلا شكّ. فربّما كان ما يزال في التّحليل الذاتي شيء من التّحويل، خاصّة عندما يحدث عن طريق الأدب والكتابة. ولكنّه يمارس لعبه على نحو آخر. إنّه يمارسه هنا أكثر. واختلاف اللّعب هنا لهو شيء أساسي، ولما كان الأمر يتعلّق بإمكانيّة الكتابة، فإنّنا بحاجة إلى مفهوم آخر للتّحويل (لكن أكان هناك مفهوم للتّحويل أبداً ؟).

□ □ □

ما دعوناه أعلاه بـ«لدى الموت» أو «في مناسبة الموت» : سلسلة من المخارج النّمطية. أسوأها، أو الأسوأ في كلّ منها، هو هذا الفعل الدّنيء، المضحك، والشّديد الشّيوع مع ذلك : المناورة، والمضاربة، واستمداد نفع معيّن، مهما كان ضئيلاً أو حاذقاً، وانتزاع قوّة إضافية من الميّت نوجّهها ضد الأحياء، وفضح وشتم الباقين بقدر من المباشرة يكثر أو يقلّ، وتخويل النّفس وتبريرها ورفعها إلى المستوى الذي يعتقدون أن الموت يضع فيه الآخر بمنجى من كلّ شكّ. وهناك ما هو بالتّأكيد أقلّ خطورة، دون أن يكون بريئاً حقّاً : تكريمه عبر دراسة تعالج العمل المتروك أو ملمحاً منه، وإنشاء خطاب حول موضوعة يُعْتَقَد، بثقة، أنّها كانت ستجتذبُ اهتمام المؤلّف الرّاحل (الذي يعتقد هؤلاء أن ميوله وبرنامجه والأشياء المثيرة لفضوله ما عادت لتفاجئ أحداً [أصبحت معروفة]. إن معالجة كهذه تظلّ تؤشّر على الدّين، ويمكن أيضاً أن تبرّئ منه، وبحسب القرينة يُكَيِّف المقال. كأنْ أقوم مثلاً، هنا في مجلّة «بويتيك**»، بالتّأكيد على الدّور الفخم الذي لعبه بارت، ويواصل لعبه، في الحقل المفتوح للأدب والنّظرية الأدبية (هذا شيء مشروع، ويجب القيام به، وأنا أقوم به). ومن ثمّ (لم لاَ ؟) الاندفاع في تمرينٍ أحاله بارت ممكناً ودَمغه بتأثيره (مبادرة تجد فينا قبولها بوفائنا لذكراه)،

*) يشير «التحويل» le transfert، بلغة التّحليل النفسي إلى علاقة خاصّة تنشأ إثناء التّحليل النّفسي بين المراجع (المُحَلَّل) ومحلّله النّفسي. يعيش المراجع، في التحليل، أحداث طفولته، المقيمة وراء مشاكله النّفسية، من جديد كما لو كانت راهنة، ويُسقط على شخص محلّله نفسَه ما يرافقها من مشاعر كُرْه أو محبّة. وعلى الطريقة التي يعامل بها المحلّل مشاعر التحويل هذه يَعتمد نجاح التحليل (المترجم).

**) ظهر نصّ دريدا هذا لأوّل مرّة في مجلّة «Poétique» («الشعرية») (المترجم).

والشّروع مثلاً بتحليل نوع أو شيفرة خطابيّين، وقواعد «سيناريو» اجتماعيّ، وتنمية ذلك بهذه الدقّة المتناهية التي، مهما كان من عنادها، فهي كانت تعرف أحياناً أن تلقي سلاحها بحكمة، وفي نوع من الرّأفة الصاحية والأناقة المسترخية نوعاً مّا، التي كانت تدفعُه إلى مغادرة اللّعبة (ولكنّني رأيته يستشيط غضباً أحياناً؛ مسألة أخلاق أو إخلاص). أيّ «نوع» ؟ هذا الذي يخدمنا في هذا القرن كخطاب تأبينيّ مثلاً. فنروح ندرس متن التّصريحات في الصّحف وقنوات المذياع والتّلفاز، ونحلّل التواترات واللّزوميات البلاغية وعرض الآفاق السياسية، واستغلال الأفراد أو المجموعات، وتعلاّت اتخاذ المواقف، والتهديدات أو التجفيلات أو الاستمالات (أفكّر مثلاً بتلك المجلة الأسبوعية التي راحت، لدى موت سارتر، تبحث عن صور الأشخاص النادرين الذين، إمّا عن قصد أو لأنّهم كانوا على سفر، لم يصرّحوا لدى موته بأيّ شيء أو لم يقولوا ما كان يجب قوله، وذلك لتسوقهم إلى «محكمة». وكان الجميع مُهتمّاً، في العنوان الذي تبنّته المجلّة، بكونه ما يزال يخاف سارتر). كان للخطاب التّأبيني في نمطه الكلاسيكي حسناته، خصوصاً عندما كان يمكّن من مخاطبة الميت مباشرة، بالضمير «أنت» لا «أنتم»، أحياناً. تخييل إضافيّ بالتّأكيد، إذ يظلّ الميت فيّ والآخرون الواقفون حول التابوت هم من أخاطب على هذا النّحو؛ ولكن، بكاريكاتوريّتها المفرطة، كانت المزايدة في هذه البلاغة تشير، على الأقلّ، إلى أنّنا يجب ألاّ نبقى «بيننا» : يجب قطع تعامُل الأحياء وتمزيق الحجاب في اتّجاه الآخر، الآخر الميت فينا، ولكن الذي يظل الآخر؛ وكانت التأكيدات الدّينية على خلود الأرواح تساهم في مدّ هذه الـ«كما لو» بالأحقّية.

□□□

ميتات رُولاَنْ بَارْت : ميتاته، ميتات أحبّائه الذين لابدّ أن يكون موتهم قد سكَنَه وقام بمَوْقعة أماكن وهيآت صارمة وأضرحة منصوبة في فضائه الجوّاني (أمّه للاختتام - وللبدء بلا شكّ أيضاً). ميتاته، هذه التي عاشها بالجمع، والتي كان عليه أن يصلها ببعضها البعض وأن يحاول عبثاً «مقاربتها ديالكتيكياً» قبل الموت «الكلّي» «غير الديالكتيكي»؛ هذه الميتات التي تشكّل دائماً في حياتنا سلسلة رهيبة لا نهاية لها. ولكن كيف «عاشها»، هو ؟ لا إجابة أكثر استحالة وممنوعية من هذه. ولكن حركة تسارعت في السّنوات الأخيرة، ويبدو لي أنني قد أحسستُ [لديه] بنوعٍ من المسارعة الأوتو - بيوغرافية (أو السيرية - الذاتية)، كما لو كان يقول لنفسه : «أشعر أنه لم يعد لديّ إلا القليل من الوقت»، وعليّ أن أعنى، أوّلاً، بهذه الفكرة للموت التي تبدأ، كالفكر نفسه وكالموت، في فعل تخليد للّغة. وهو بَعْدُ على قيد الحياة،

كتب موتاً «لرّولآنْ بَارْت بقلم رُولآنْ بَارْت*». وأخيراً ميتاته : نصوصه حول الموت، وكل ما كتبَ، وبأيٍّ إلحاح عبر الانتقالات، حول موضوعة الموت إذا شئتم، وإذا كانت موضوعة كهذه قائمة حقّاً. من الرّواية إلى الصّورة الفوتوغرافية : من درجة صفر الكتابة (1953) إلى الحجرة المضيئة، (1980)، كان فكر معيّن عن الموت موضوعاً في حركة، في سفرٍ بالأحرى، نوع من العبور إلى «ما وراء» لجميع الأنساق المُسَيَّجَة، وجميع المعارف، وجميع المناهج «الوضعيّة» والعملية الجديدة التي كانت جدّتها تجتذب فيه دائماً «الكشّاف» والمُكْتَشِف، ولكن لفترةٍ فحسب، للزّمن الكافي لمرورٍ، ولمساهمة كانت تصبح بعده لا غنى عنها، ثم ها هو ذا في مكان آخر. وكان يقول ذلك ويجهر به بتواضع محسوب، وبهذا التّهذيب الذي يمثّل إلزاماً صارماً وأخلاقية عصية على التّذويب أشبه ما تكون بقدرٍ إبداعيّ - شخصيّ مضطلع به بسذاجة. في مطلع الحجرة المضيئة، يكشف عن نفسه، ويتحدّث عن «عدم ارتياحه» لأن يكون على الدّوام، «ذاتاً متناهبة بين لغتين، لغة تعبيريّة وأخرى نقديّة، وداخل الأخيرة بين أنماط خطاب متعددة، خطابات السوسيولوجيا والسيميولوجيا والتّحليل النّفسي «ولكنني (أقول لنفسي)، بعدم الاكتفاء الذي كنت في النّهاية أشعر به إزّاء البعض والبعض الآخر [من هذه اللّغات]، إنّما كنت أقدّم شهادة على الشيء الوحيد المؤثّر فيّ (مهما كانت سذاجته)، ألا وهو : المقاومة المستميتة لكل نسقٍ اختزاليّ. ذلك أنّني في كل مرّة ألبّي فيها نداء لغة [فكرية] معيّنة وأحسّ بها وهي تكتسب قواماً وتنزع من خلال ذلك إلى الاختزال والعدوانية، كنت أغادرها بهدوء وأبحث في مكان آخر : كنت أشرع بالكلام على نحوٍ آخر». ولاشك أنّ «ما وراء» هذا العبور الكبير هو المرفأ الأكبر، واللّغز الأعظم للمرجع، مثلما قيل في السّنوات العشرين الأخيرة، وليس الموت، بالذات، مجرّداً هنا من كلّ دور (ينبغي العودة إلى هذا، بنبرةٍ أخرى). على أية حال، فمنذ درجة صفر الكتابة، يبدو ما وراء الأدب بما هو أدب، و«الحداثة» الأدبية، والأدب الذي ينتج نفسه وينتج جوهره باعتباره تلاشيه الخاص، المتجلّي والمحتجب في آنٍ معاً (مَالآرِمه، بْلاَنْشُو...)، هذا كلّه يبدو وهو يمرّ من خلال الرواية، و«الرواية شيء ميّت» : «تبدأ الحداثة مع البحث عن أدب مستحيل : هكذا نجد في الرّاوية هذا الجهاز الهدميّ والانبعاثيّ في آنٍ معاً، المميّز للفنّ الحديث بعامّة (...) إنّ الرّواية لميّتة؛ من الحياة تصنع مصيراً، ومن الذّكرى فعلاً مُجدياً، ومن الديمومة زمناً موجّهاً

*) إشارة إلى الكتاب الذي وضعه بارت عن نفسه في سلسلة تصدرها منشورات «لوسوي»، مخصّصة لكبار الكتّاب، الرّاحلين في الغالب، يقدّمهم نقّاد ومتخصّصون بأعمالهم الأدبية والفكرية. من هنا إلماح دريدا إلى أن هذا الكتاب، وعنوانه، هما نفسهما فعلا حِداد ذاتيّ وحركة تتعجّل الإقامة في حدّ الموت (المترجم).

ودالاً).. الحال، إن الإمكانية الحديثة للتّصوير الفوتوغرافي (ولا يهمّ إذا اعتبرناه تقنيـة أو فنّاً) إنّما تكمن في المزج بين الموت والمرجع في نسقٍ واحـد. ليس للمرّة الأُولى بـالطّبع، وحتّى يتمتّع هذا المزج بعلاقة جوهرية بالتّقنية الإنتاجية، أو بالتّقنيـة وكفى، فهو لم ينتظر التصوير الفوتوغرافي، غير أن التّدليل المباشر الذي يقدّمه الجهاز الفوتوغرافي أو بنية «الفضلـة البـاقيـة» التي يتركها وراءه، إنّما هما من نمـط الأَحـداث غير القـابلـة للتـذويب، والأَصليـة على نحو يتعذّر محْوه. إنّـه، في جميع الأَحـوال، فشـل أو حـدٌّ كـل مـا كـان يبـدو، في اللغـة والأدب والفنون الأُخرى، مجيزاً إقـامـة بعض التّنظيرات المبـالـغ بهـا حـول التّعليـق أو الإرجـاء العـام للمرجع، أو لما كان يُصنّف، بتبسيط كاريكاتوري أحياناً، ضمن هـذه الفئـة الواسعـة والمبهمـة. الحـال، في اللحظـة التي يُمزّق فيهـا «النـاتئ» الفضـاء، يكون المرجـع والمـوت ملتحمين في الصورة الفوتوغرافيـة. لكن أينبغي أن نقول «المرجعيـة*» référence أم : «المرجـع» référant ؟ إن الدّقة التحليلية يجب أن تكون هنا بمستوى الرّهان، والصّورة الفوتوغرافية إنّمـا تضعهـا هنـا على المحكّ : فالمرجع يبدو فيها غائباً بوضوح، معلّقاً، ومتلاشيـاً في المرّة المـاضيـة الوحيـدة لحدوثه. إلاّ أن الرّجوع إلى هـذا المرجع، أو، لنَقل، الحركـة القصـديـة للرجوع (مـا دام بـارت يرجع في هذا الكتاب إلى الظاهراتيـة تحـديـداً) تظل تستـدعي كـذلـك، وعلى نحوٍ لا يمكن اختزاله، ماضوية مرجع وحيـدٍ، غير متنوّع. إنهـا تلزم بـ«هـذه العودة للميت» في بنيـة صورتـه نفسها، وفي ظاهرة صورته. وهذا ما لا يحـدث في أنمـاط أُخرى من الصّور أو الخطـابـات، أو لنقل العلامات والسّمـات بعـامّـة ـ أو لا يحـدث على النّحو ذاتـه، بمـا أن استـدعـاء المرجعيّـة وشكلها يتّخذان طُرقاً ومنعطفات مختلفة تماماً. منذ البدء، [نرى] في **الحجرة المضيئـة إلى** «الفوضى» التي تُدخلهـا الصورة الفوتوغرافيـة، منسوبـة، وبقوّة، إلى «المرة الواحـدة» لمرجعهـا؛ مرة لا تسمح بإعادة إنتاجها ولا مضاعفتها؛ مرّة يكون استتباعها المرجعيّ مسجّلاً **كمـا هو في** بنية «الفوتوغرام» (عنصر الكتابة الفوتوغرافية)، نفسهـا بـالـذات، وهـذا مهمـا كـان عـدد نسخهـا المعاد إنتاجها؛ بل وحتّى حيلة تركيبها. من هنا «عناد المرجع في أن يكون هنا دائماً «لكـأن الصّورة الفوتوغرافية تحمل مرجعها معهـا على الـدّوام، حيث الإثنـان (هي والمرجع) ملفوحـان بالثبات العاشق أو الجنائزي نفسـه (...) بـإيجـاز، إنّ المرجع **ليصمـد**. وهـذا الصّمود لهو فريـد (...) مع أنّ المرجع لم يعد **هنا** (حاضراً، حيّاً، فعليّاً، الخ...)، ولما كانت حقيقة أنه كـان هنـا

*) حركـة الرجوع إلى المرجـع، ولم نقـل «الرجـوعيـة» ولا «الرجـوع» لتفـادي الخلـط مـع أيّ معنى ارتجـاعيّ أو ارتكـاسيّ للفعل (المترجم).

تشكل جانباً من البنية المرجعية أو القصديـة لعلاقتي بـ«الفوتوغرام»، فـإن عودتـه، أي المرجع، لتتمتّع حقّاً بشكل هاجسٍ متسلّط. إنهـا «عودة الميت» الـذي يكون مجيئـه الطّيفي إلى فضـاء الفوتوغرام بالذّات شبيهاً تماماً بانبجاس أو فيض. هو ذا، من قبل، نوع من الكناية بـاعث على الهلاس حقّـاً : إنّـه شيء، «بضعـة» من الآخر (أو المرجـع) قـائمـة فيّ، أمـامي ولكن فيّ أيضـاً، كبضعة منّي أنا نفسي (ذلك أن الاستدعاء المرجعيّ هو شيء قصديّ أيضاً و«نؤيمي*»، ولا يعود إلى الجسم الحسّـاس أو إلى الحـامل (المـادّي) للفـوتـوغرام). أكثر من هـذا، فـإنّ «الـدّريئـة»، و«المرجع» و«**الإشعـاع** المنبعث من الشيء»، و«الطيف»، يمكن أن يكونـوا أنـا نفسي مرئيـاً في صورة فوتوغرافيـة تُصوّرني : «(...) أعيش حينئـذ تجربـة صغيرة للمـوت (تجربـة للـوضـع بين قوسين) : أصبـح طيفـاً، حقّـاً. إنّ المصـوّر الفـوتـوغرافي يعرف هـذا جيّـداً، وهـو نفسـه يشعر بالخوف (حتى إذا كان ذلك لأسباب تجاريـة) من هـذا الموت الـذي ستحنّطني حركتـه فيـه. (...) لقـد أصبحتُ بكـاملي **صورة**، أي **الموت** مجسّـداً في إنسـان (...) إن مـا أستهـدفـه في الصّورة التي تُلتقط لي («المقصد» الـذي بـه أنظر إليهـا) هو، في العمق، **الموت** : إن **الموت هو الشكل المثالي** لهذه الصورة».

□ □ □

محمولاً بهـذه العلاقـة، مسحوبـاً أو مجتـذبـاً بملمح هـذه العلاقـة (zug، Bezug، الخ...)، وبـالرّجوع إلى المرجع الطّيفيّ، اخترق رُولاَنْ بَـارْت الحِقب والأنسـاق والموضـات و«الأطوار» و«الأنـواع»، وأشـار إلى «منتثِرِهــا» و«نقّطــه»، ومرّ من **خـلال** الفينـومـولـوجيـا وعلم اللّغــة و«الرياضيـات» الأدبيـة والسيميولوجيـا والتّحليل البنيوي، الخ...، غير أن حركتـه **الأولى** أمـام ضرورة هذه الأشياء أو خصوبتها، وأمام قيمتها النّقـديـة أيضـاً، وإضـاءتهـا، كـانت متمثّلـة في التّعرّف عليها وإرجاعها ضد الدوغمائية.

□ □ □

لن أصنع ممّا يلي حكاية، ولا استعـارة، ولكنني أتـذكّر أن الوقت الأطول الـذي قضيتـه وحيداً مع بارت كان في السّفر. أحياناً في مواجهة، (وجهـاً لوجـه) (في القطـار من «بـاريس» إلى «ليل» أو من «باريس» إلى «بوردو» مثلاً)، وأحيـانـاً أخرى في مُجـانبـة (جنبـاً إلى جنب)، يفصل بيننا ممرّ صغير (في الرّحلة البحرية باريس - نيويورك - بـالتيمور في 1966 مثلاً). لم يكن زمن أسفارنا نفسه بالطّبع، ولكنّه كان نفسه أيضاً، ويجب الاطمئنان إلى هـذين اليقينين

*) «النؤيم» noème هو، بلغة هوسرل الظاهراتية، ما نفكّر به في الباطن، و«النؤيز» Noèse هو فعل التفكير نفسه (المترجم).

المطلقين. لو كنت أريـد أو أقـدر أن أسرد حكـايـة، وأتحـدث عنـه مثلمـا كـان بـالنّسبـة إليّ (الصوت، النّبر، أشكال انتباهه وشروده، طريقته المهذّبة في أن يكون هنـا أو في مكـان آخر، المحيّا، اليدان، الملبس، الابتسامة، اللّفـافـة (السيجـار)، كلّ هـذه الملامح التي أسمّيهـا دون أن أصفها، ذلك أن هذا متعذّر هنا)، وحتّى إذا كنت مصمّماً على استعـادة مـا حـدث آنـذاك، فـأي مكان أدع للمستودع [حيث يقبع ما يتبقّى أو ما لا يقـال] ؟ أيّ مكـان أدع للامتـداد الشـاسع من الصّمت واللاّ ـ معبَّر عنه، الذي يفرضه التّكتّم، أو التفادي، أو مـا لا جـدوى فيـه، أو مـا هو معروف لدينا بإفراط، أو ما يظلّ كلانا يجهله دون انتهاء ؟ أن أواصل الكلام وحيداً بعد موت الآخر، ورسم أدنى فرضيّة، أو المجازفة بأدنى تأويل، فهـذا يبـدو لي كشتيمـة أو جرح لا غور له ـ ومع هذا كواجب أيضاً، وبالدّرجة الأُولى إزّاءه. ولكنّني لن أُسدّد هـذا الـدّين : ليس هنـا والآن بأية حال. دائماً، الوعد بالعودة.

□ □ □

كيف يمكن الاعتقـاد بمعـاصرينـا ؟ بعضهم، ممّن يبـدون منتمين إلى الحقبـة نفسهـا، المحدّدة بمفردات التحقيب التـاريخي أو الأُفق الاجتمـاعي، الخ... سيكون من السّهل أن نبيّن عن أنّ أزمنتهم تظلّ مختلفة بما لا نهايـة لـه، وفي حقيقـة القول لا تجمعهـا، بعضهـا بـالبعض الآخر، أيّة صلة. يمكن أن يكون إحساسنا بذلك شـديـداً، إلاّ أنـنـا نقوم في الوقت نفسـه، وفي مدار آخر، بالانتماء إلى مجال للكينونة معاً (أو الشّرْكة) لا يأتي أيّ اختلاف أو خلاف ليهدّده. هذا المجال للكينونة ـ معاً لا يتوزّع على نحوٍ متجانس في تجربتنا. ثمّة عُقَـد، ونقـاط قويـة التركيز، ومحلاّت يُمارس فيها التّقييم بشدّة، ومسارات ربّما كان من المتعذّر تفاديها، للقرار أو التّأويل. ويبدو القانون وهو يجد هنا منشأه. إليه ترجع الكينونـة ـ معـاً، وتتعرف على نفسهـا فيه، حتى إذا كانت لا تنشأ فيه. وخلافاً لما يُعتقد به غالباً، فإن «الذّوات» الفردية التي تسكن المنـاطق الأكثر تعـذّراً على التّجـاوز، ليست «ذوات عليـا» ذات سيـادة : إنّهـا لا تتمتّـع بـأيـة سلطة، هذا على افتراض أنّ في مقدور أحد أن يتمتّع بسلطة. شأنهم شأن أولئـك الـذين تصبح لديهم هذه المناطق متعذّرة على التّجاوز (وهذه، أولاً، قضيّتهم)، فإنّ هذه الـذوات تسكن هـذه المناطق وتقبض فيها على رغبة، أو صورة، أكثر مما تحكم في داخلها. بل تماماً بـالعكس، إن طريقة معيّنة في التّجرّد من السيادة، وإن حرّية معيّنة، وعلاقة صريحة بتناهيها الخـاص، هي ما يمنحها (مفارقة فاجعة وصارمة في آن معاً) هـذه السيـادة الإضـافيـة، هـذا الإشعـاع، وهـذا الحضور الـذي يظلّ يُنَـزِّه شبحهـا حيث لم تعـد هي مقيمـة، ومن حيث لن يعـود إليهـا أبـداً،

أي، بايجاز، ما يجعلنا نتساءل دائماً، وبقدر من الاحتمال يقلّ أو يكثر، ما سيفكّر فلان أو فلانة بهذا [بما نفعل] ؟ لا يعني هذا أنّنا سنكون حينئذ مستعدّين للموافقة بادئ ذي بدء، ولدى كلّ مناسبة، ولا أننا ننتظر حُكماً، ونعتقد [لدى الآخر] بنفاذ بصيرةٍ لا شائبة فيه. إلا أن صورة تقييمٍ، أو نظرة، أو عاطفة، تفرض نفسها حتى قبل أن نبحث نحن عنها. يصعب آنذاك أن نعرف مَنْ يوجّه هذه «الصورة»، ولِمَنْ ؟ كنت سأودّ، لو استطعت، أن أصف، بأناةٍ، وبلا انتهاء، جميع مسارات هذا التّخاطب، خصوصاً عندما تمرّ مرجعيته بالكتابة، وعندما يصبح إلى هذه الدرجة محتملاً، غير مرئيّ، متعدّداً، منقسماً، مجهريّاً، متحرّكاً، غاية في الخفاء، وانعكاسيّاً أيضاً (إذ غالباً ما يكون الطلب متبادلاً، فيضيع المسار هكذا على نحوٍ أفضل)، ولحظيّاً، وعلى أهبة الامّحاء ظاهرياً في درجة «الصفر»، في الوقت نفسه الذي يمارس فيه فعله بمِثْلِ هذه القوّة، وهذا التّنوّع.

□ □ □

إن رُولآنْ بَارْت هو اسم صديق لم أكنْ في العمق، في عمق ألفةٍ، لأعرفه إلاّ قليلاً، ومن الطبيعيّ أنّني لم أقرأ جميع نصوصه، أقصد بمعنى إعادة قراءتها وفهمها، الخ... ومع هذا، فممّا لا شكّ فيه أن حركتي الأولى نحوه كانت أغلب الأحايين حركة مُوافقةٍ وعرفانٍ وتضامن، لكن ليس دائماً كما يبدو لي، ومهما كان هذا عديم الأهمّية فإن عليّ أن أقوله حتّى لا أستسلم إلى النّوع [نوع هذه الكتابات الرثائية] أكثر من اللّزوم. كان ـ وأقدر أن أقول إنّه يظلّ ـ أحد هؤلاء الذين واللائي أتساءل دائماً تقريباً، منذ ما يقرب من عشرين سنة، وبصورة تزيد علنية أو تقلّ : ما سيفكر أو ما ستفكّر بهذا ؟ في الحاضر، في الماضي، في المستقبل، وفي الصيغة الشّرطية للفعل، الخ... وبخاصّة ـ لم لا أقوله ومن سيفاجأ به ؟ ـ أقول بخاصّة في لحظة الكتابة. قلت له هذا في رسالة، منذ فترة بعيدة.

□ □ □

أعود إلى «الناتئ»، إلى هذا الزوج من المفهومات، إلى هذه المقابلة التي ليست مقابلة، إلى شبح هذا الزوج : «ناتئ/ منتشر». أعود إليه لأنّ «الناتئ» يبدو لي وهو يعبّر، ويمكّن رُولآنْ بَارْت نفسه من أن يعبّر عن نقطة الفرادة وعن عبور الخطاب نحو ما هو فريد، نحو «المرجع»، باعتباره الآخر غير القابل للتعويض، هذا الذي كان، والذي لن يكون بَعْدُ أبداً، والذي يرجع كمن لن يرجع، ويؤشر على عودة الميّت في الصورة المعيدة الإنتاج نفسها بالذات. أعود إليه لأنّ رُولآنْ بَارْت هو اسم هذا الذي «يُشير» إليّ، و«يُشير» إلى ما أحاول أن

أقوله هنا على نحوٍ متعثّر. أعود إليـه أيضـاً لأُري كيف عـالج هو، ووقّع بصريح التّعبير، «شبـه» المقابلة هذه. لقد أبرز أوّلاً عدم قابليـة «النّـاتئ» المطلقـة للاختزال، أو لنقُلْ فرادة «المرجعيّ» (وأنا ألجأ إلى هذه المفردة لأتفادى الاضطرار إلى الاختيار بين «المرجعيـة» و«المرجع» : فمـا يَصْمد في الصّورة الفوتوغرافية، ربّما لم يكن المرجع نفسه، في فعليّة واقعه الحاضرة، بقـدر مـا استدعاء «مرّته الماضيـة الوحيـدة» [أنـه ـ كـان ـ ذات مرّة]، أقول استـدعـاءهـا في المرجعيـة). يتمتّع «الناتئ» بأختلاف صارم، وبأصالة لا تقبل أي انعداءٍ، ولا أيّ تنازل. ومع هذا، فإن بارت يمنح في محلاّت أُخرى حقّ الإقـامـة لإلـزام وصفيٍّ آخر، لِنَقُـلْ : ظـاهراتيّ، مـا دام الكتـاب يتقدّم أيضاً باعتباره «ظاهراتية». يمنح الحقّ بـالقيـام للإيقـاع المطلوب انبثـاقـه من التوليف، توليف موسيقيّ سأدعوه مرّة أُخرى، وبتدقيقٍ أكبر، بـ«الطّبـاقي». وهو عليـه في الواقع أن يقرّ، وهذا لا يعني تنـازلاً، بـأنّ «النّـاتئ» ليس مـا هو. فهـذا الآخر المطلق يتوالف مع الـذات، مع آخَرِه المطلق الذي لا يشكّل إذنْ نقيضه، ومع محلّ الذات و«المنتشر» (وهذا هو حـدّ المقـابلـة الثنـائيـة، وكـذلـك، وبلا شـكّ، حـدّ تحليل بنيـويّ يمكن لـ«المنتشر» نفسـه أن يتـلاعب فيـه بإفراط). إذا كان «النـاتئ» أكثر، أو أقلّ من ذاتـه، وغير سِيمِتْرِي مع ذاتـه ومع كلّ شيء، فهـذا ممّا يمكّنه من غزو حقل «المنتشر» الذي لا يعود هو إليه مع ذلك بكامل الدّقّـة. لنتـذكّر أنـه يقيم خـارج الحقـل، وخـارج الشّيفرة. وعلى كـونــه مـوضـع الفرادة غير القــابلــة للتّعـويض، والمرجعيّ الفريد، فها هو ذا «الناتئ» يشعّ (خارج ذاته)، ثم هو ذا مـا هو أكثر إدهـاشـاً : أنّـه يمنح نفسه لتبادل كنـائيّ. وهو مـا أن يسمح بِجَرّه في سلسلـة من الإبـدالات، حتّى يقـدر أن يغزو الكلّ، أشياء ومشاعر. إنّ هـذا المفرد الـذي لا يكون في أيّ مكـانٍ داخل الحقل، يُحرّك الآن كلّ شيء وفي كلّ مكان، بل ويتعدّد أيضـاً. إذا كـانت الصّورة الفوتوغرافيـة تقول الموت الفريد، موت الفريد، فإن هـذا الموت سرعـان مـا يتردّد كمـا هو، ويكون بـذاتـه في محلاّت أُخرى. قلت، إن «الناتئ» يسمح باجتذابه إلى الكنـايـة. كلاّ، إنّـه هو مَنْ يُـدخلهـا، وهـذه هي قوّته، أو بالأحرى طاقته (ذلك أنه لا يمارس أيّ إكراهٍ راهنٍ، وهو دائماً في ادّخار)؛ **طـاقتـه**، أي، بتعبير آخر قدرته واحتماله. بل وحتّى خفاؤه وكُمونه. هـذه العلاقـة بين القوّة (المحتملـة، أو المدّخرة) والكناية، يشير إليها بَارْت في بعض فواصل توليفه التي أختصرها هنا بلا عـدل :

«مهما كان وامض الطبيعة، فإنّ «الناتئ» يتمتّع، بقدر من الاحتمال يزيد أو يقلّ، بقـدرة على التّـوسّـع. هـذه القـدرة هي، في الغـالب، كنـائيّـة» (ص. 74). وأبعـد : «كنت قـد أدركت أن «الناتئ»»، مهما كان من مبـاشرتـه، وطـابعـه القـاطع، قـادر على أن يتكيّف ونوعـاً من الكمون

(لكن ليس مع أيّ نوع من التّفحّص)» (ص. 88). هذه الطّاقة الكنائية تتمتّع بعلاقة أساسية مع البنية «الزياديّة» لـ«الناتئ» («إنه زيادة») ولـ«المنتشر» الذي يتلقّى منها كامل حركته، حتى إذا كان عليه أن يكتفي، شأن التّفحّص نفسه، بالدّوران حول النّقطة. منذ هذه اللّحظة، لا تعود العلاقة بين المفهومين حشويّة، ولا تعارضيّة، ولا جدلية، ولا، بأيّة حالٍ، سِيمِتْريّة. إنّها إضافويّة وموسيقية (طباقية).

□ □ □

كنائيّة «الناتئ» : مهما كانت فضيحتها، فهي تمكّن من الكلام، الكلام على (الراحل) الفريد، وإليه، إنّها تحرّر الخُصلة المُحيلة إلى هذا الفريد. إن صورة **حديقة الشتاء**، التي لا يُرينا بارْت ولا يحجبها، والتي يتكلّم عنها فحسب، هي «ناتئ» الكتاب كلّه. إن علامة هذا الجرح الفريد ليست مرئية كما هي في أيّ مكان، غير أنّ سطوعها غير القابل للمَوْقَعة (وضوح عيني **أمّه**)، يشعّ على الدراسة بكاملها. إنّه يصنع من هذا الكتاب حدثاً ليس يُعَوَّض. ومع هذا، فوحدها القدرة الكنائيّة تقدر أن تضمن عمومية معيّنة للخطاب، وتَهَبَه للتّحليل، وتقترح مفهوماته لاستعمال أدواتيّ تقريباً. وإلاّ فكيف سنتأثّر بما يقول عن **أمّه** دون أن نعرفها، هي التي لم تكن الأمّ فحسب، ولا أمّاً، وإنّما وحدها تلك التي كانت، والتي تأتي صورة لها التُقِطت «ذلك اليوم»...؟ كيف كان سيتمتّع بهذا الوقْع علينا، لو أنّ قوّة كنائيّة لم تكن موضوعة موضع العمل، قوّة لا تمتزج بحركة التّماهي بسهولة، بل بالعكس ؟ إن الغيريّة تظلّ بعيدة عن المساس تقريباً : ذلكم هو الشرط ! إنّني لا أضع نفسي في مكانه، ولا أنزع إلى إبدال والدته بوالدتي. لو فعلت ذلك، فلن يؤثّر هذا فيّ إلاّ انطلاقاً من غيريّة ما هو مجرّد من العلاقة، ومن الفرادة المطلقة التي تأتي القدرة الكنائية لتذكّرني بها دون أن تمحوها. وإنّه لمحقّ إذْ يحتجّ ضدّ الخلط بين تلك التي كانت **أمّه وصورة الأمّ**، غير أن القدرة الكنائيّة (أخْذ جزءٍ محلّ الكلّ أو اسمٍ بدل آخر، الخ...)، ستأتي دائماً لتدرج إحداهما في الأُخرى في هذه العلاقة التي هي بلا علاقة.

□ □ □

ميتاتِ رُولاَنْ بَارْت : ربّما سيفكّر البعض، عبر الفظاظة الوقحة نوعاً ما لهذا الجمع، بأنّني قد صدتُ أمام الفريد، تفاديتُه، أنكرتُه، وحاولتُ مَحْوَ موته. وبأنّني، على سبيل الوقاية أو الاحتجاج، قمت في الحركة نفسها بإماطة اللّثام عنه واقتياده إلى محاكمة كناية «انتشاريّة». ربّما، ولكن كيف يمكن الكلام على نحو آخر، ومن دون مخاطرةٍ كهذه ؟ بدون

«جمع» الفريد، وتعميمه حتّى في ما يحتفظ به ممّا هو غير قابل للتّعويض : موتـه الخـاص ؟ ثمّ ألم يتحدّث هو، حتى اللّحظة الأخيرة، عن موته، وكنائيّاً، عن ميتاتـه ؟ وألم يقلّ الأسـاسيّ (وبخاصّة في «رُولاَن بَارْت بقلم رُولاَنْ بَارْت»، هذا العنوان والتّوقيع الكنائيين بـامتيـاز)، تقول الأسـاسيّ من هـذا التّردّد غير القـابل للحسم بين «الكـلام والسّكـوت» ؟ يمكن أيضـاً أن نصمت متحـدّثين. «إن «الفكرة» الوحيـدة التي يمكن أن تخـامرني هي أن مـوتي نفسـه مخطـوط في هذا الموت الأول (موت أمّي)، وأنّه لم يعد ثمّـة بين الاثنين سوى الانتظـار؛ لم يعـد لـديّ من مصـدر آخر سوى هـذه **السّخريـة** : الكلام عن «لا شيء ليُقـال». وفي موضع سـابـق : «يكمن الرّعب في مـا يـأتي : ألاّ يكون لـديّ شيء أقولـه عن مـوت مَنْ أُحِبّ أكثر مـا أُحِبُّ، لا شيء لأقوله عن صورته الفوتوغرافية (...)».

□ □ □

«الصّـداقـة» L'amitié : ليس لنـا الحـقّ في حَرْفِ أيّ شيء من الصّفحـات الأخيرة في الكتاب الذي يحمل هذا العنوان. إنّ ما يجمع بلانشو [وهو مؤلّفه] بِبَـاتَـاي كـان شيئـاً فريـداً، وهذا ما يعبّر عنـه كتـاب «الصّـداقـة» على نحوِ مطلق الفرادة. ومع هـذا، فـإن القوّة الكنـائيّـة للكتابة الأكثر نفاذاً في هذه الصّفحات تسمح لنا بأن نقرأها [نحن أيضاً] وهـذا لا يعني عرضهـا خارج مستودعها الأساس. إنّها تجعلنا نفكّر بمـا لا تكشف هي عنـه، مـا لا تريـه ولا تحجبـه. دون أن نقدر على الدّخول في الفرادة المطلقة لهذه العلاقة، وبدون أن ننسى أنه وحـده بْلاَنْشُو قد استطاع أن يكتب هذا ويتكلّم، حينئذٍ فحسب، على بَـاتَـاي، وربّمـا دون أن نفهم، وبـأيّـة حـال دون أن نعرف، نستطيـع نحن أن نفكّر بمـا ينكتب فيهـا. إن علينـا ألاّ نتمكّن من الاقتبـاس، ومع هـذا فسـأتحمّل أنـا عنف الاقتبـاس، خصوصـاً عنـدمـا يتعلّق الأمر بقبسـة هي بالضرورة مبتورة :

«كيف يمكن أن نقبل بـالكلام على هـذا الصّـديق ؟ لا من أجل التقريـظ، ولا لخـدمـة حقيقةٍ ما. إنّ خصال شخصيّته وأشكال وجوده، وفصول حياته، حتى عنـدمـا تتوافق مع البحث الذي أحسّ هو بكونه مسؤولاً عن القيـام بـه إلى حـدّ اللاّمسؤوليـة، لا تعود إلى أحـد. مـا من شاهد. مَنْ كانوا أكثر قرباً إليـه لا يقولون إلا مـا كـان قريبـاً منهم، وليس البعيـد الـذي أكّـد نفسـه في هـذه القُربى؛ والبعيـد يتوقّف مـا أن ينقطـع الحضـور (...) إنّنـا لا نسعى إلاّ لمـلء فراغ؛ لسنا نحتمل الألم : التوكيد على هذا الفراغ. (...) إن كلّ مـا نقول لا يسعى إلاّ لحجب التّوكيد الوحيد : أنّـه ينبغي أن يمّحي كلّ شيء، وأنّنـا لا نستطيع أن نبقى أوفيـاء إلاّ بـالسّهر

على هذه الحركـة التي تمّحي، والتي أصبح ينتمي إليهـا شيء مـا فينـا يطرح بعيـداً عنـه كل ذكرى».

□□□

في **الحجرة المضيئة**، تقود نوعية «الحدّة» التي أقتفي هنا أثرها (**قـدرة، قوّة، كمُون**)، إلى معادلة طباقية جديدة، وإلى كناية جديدة للكناية نفسها بـالـذّات، وللقـدرة الاستبـداليـة للـ«نّاتئ»؛ إنها : **الزمن**. أليس هو الينبوع النّهائي لإبدال لحظة مطلقة بأخرى، ولاستبـدال مـا يتعذّر استبدالـه ؟ استبـدال هـذا المرجع الفريـد بمرجع آخر هو نفسـه لحظـة أخرى، مختلفـة تماماً وذاتها في آنٍ معـاً ؟ أليس الزّمن هو الشّكل والقوّة، الراهنـان لكل كنـايـة، **وسلطـانهـا الأخير** ؟ الحـال، هـا هو مقطع يبـدو العبور من موت إلى موت آخر (من موت لويس پـاين إلى موت رُولاَن بَارْت) متحقّقاً فيه (بين وسائط أُخرى إذا جاز القول) عبر الصّورة الفوتوغرافية لـ«**حديقـة الشّتـاء**». مقطع يعنى بموضوعـة الزمن أيضـاً. بنـاء للجملـة مُرعب، إجمـالاً، وأنـا أجتزئ منـه أولاً هـذا الوفـاق الفريـد، لـدى الانتقـال بين «النـاتئ» و«المنتشر» : «... الصـورة جميلة، والصّبي أيضاً...». ثم هذا العبور من موتٍ إلى موتٍ آخر :

«أعرف الآن أنّ هناك «ناتئـاً» آخر («نُـدْبـة» أُخرى) سوى التّفصيل الصغير. هـذا «النّـاتئ» الجديد، الذي لم يعد ينتمي إلى الشّكل وإنّما إلى الحدّة، هو **الزمن**؛ إنّه الإطناب أو التّفخيم الممزّق الـذي يلازم «النؤيم» («هـذا حـدث») وَتَمثُّلـه المحض. في 1865، كـان الصّبي لـويس پاين **Lewis Payne** قد حاول اغتيـال سكرتير الـدّولـة الأمريكيـة و.هـ. سيوارد **W.H. Seward**. وصوّره ألكساندر غاردنير **Alexander Gardner** في زنزانته. إنّه ينتظر إعدامه. الصورة جميلـة، والصّبي أيضاً. هـذا هو «المنتشر». أمـا «النّـاتئ»، فيكمن في مـا يلي : إنّـه **سيموت**. أقرأ في الأوان ذاتـه أن : «هـذا **سيقع**» وأن هـذا «**قـد وَقَع**». أرقبُ، في ذعرٍ، مستقبلاً مـاضيـاً يتمثّل رهـانـه في الموت. بتقـديمهـا لي المـاضي المطلق (aoriste) لـ«البوز»، إنمـا تقـول لي الصّـورة الموت بصيغـة المستقبل : مـا يصـدمنِي هو اكتشـافُ هـذا التّكـافؤ. وأمـام صورة أُمّي الطفلـة أُحـدّث نفسي : إنّهـا ستموت؛ وأرتجف، كعصـابيّ «فينيكـوتْ»، من هـول **كـارثـة وقعت من قبل**. أنْ يكون الكائن المُصوَّر ميّتاً أم لا، فإنّ كلّ صورة فوتوغرافية هي هذه الكارثة».

وأَبْعَدَ : «لأنّها تنطوي دائماً على هذه العلامة السّاطعة على موتنا القادم، فـإنّ كلّ صورة فوتوغرافية، حتّى إذا كانت شديدة الارتباط في الظاهر بعالم الأحياء المائج، تأتي لتستدعينـا جميعاً، واحداً بعد الآخر، خارج كل عمومية (لكن ليس خارج كلّ تعالٍ)».

□□□

الزّمن : كناية ما هو فوريّ، وإمكـان حكـايـة مجتـذبـة بحـدّهـا نفسـه. وربّمـا لم يكن «فوريّ» الصورة الفوتوغرافية نفسه، في الحداثة التقنية لجهـازه، سوى الكنـايـة الأقوى لفوريّـة أكثر قِدَماً. أكثر قدَماً، مع أنها ليست أبداً بالغريبة على إمكان «التقنيـة» بعـامّـة. وبعـد اتّخـاذ جميع التحوّطات الاختلافية الممكنة، فلنا أن نتحدّث عن «نـاتئ» في كلّ دمغة أو علامـة (إن التّكرار، أو قابليّتـه، يُبَنْيِنَـانِـه من قبل)، وفي كلّ خطـاب، سواء أكـان أدبيـاً أم لا. يكفي ألاّ نتقيّد بمرجعانيّة ساذجة و«واقعية» حتى تكون العلاقـة بمرجع فريـد وغير قـابل للتعويض هي ما **يهمّنا** ويوجّه قراءتنا الأكثر حصافة والأكثر جهداً : ما حدث مرّةً واحدة، والذي ينقسم من قبلُ في انتظار «اللّقطة»، أمـام عـدسـة «الفيـدون» (لأفلاطون) أو «فينينغـانز ويـك*» (لجيمس جويس)، أو «خطاب المنهج» (لديكارت) أو «المنطق» لهيغل، أو «سفر قيامة» يوحنّـا أو «رميـة نرد» (مالارْمِـه). هـذه المرجعيّـة، غير القـابلـة للاختزال، يـذكّرنـا بهـا الجهـاز الفوتوغرافي في تقطيع بالغ القوة.

□ □ □

هي ذي القوّة الكنـائيـة تقسم الملمح المرجعيّ، تعلّق المرجع وتجعل **منـه مـوضـوعـاً** للرّغبة، في الأوان نفسه الذي تدعم المرجعيّة فيه. ونراهـا بصـدد العمل في الصـداقـة الأوفى : تدمغ «التراسل» (أو المخاطبة) بالحِداد ولكنّها تُلزم به أيضاً.

□ □ □

«الصّداقة» : بين العنوانين، عنوان هذا الكتاب لبلانشو وعنوان صفحاته الأخيرة المطبوعة بأحرف مائلة، وكذلك بين العنوانين والاستشهادات الاستهلالية («قبسات» من باتّاي يلفظ فيهـا كلمة «الصّـداقـة» مرّتين)، يظلّ التّبـادل كنـائيّـاً أيضـاً، إلا أن الفرادة لا تفقـد فيـه قوّتهـا، بل بالعكس.

«أعرف أن ثمّة الكتب. (...) الكتب، نفسها، تُحيل إلى وجود. وهذا الوجود، لأنّه لم يعد حضوراً، يبدأ بالانتشار في التّاريخ، وفي أسوأ التواريخ : التاريخ الأدبي (...) يريـد الآخرون نشر «كلّ شيء»، وقول «كلّ شيء»، كما لو لم يعد هناك سوى هذه الضرورة العاجلة : أن يقـال كل شيء، كمـا لو أن كون «كـل شيء قـد قيـل» سيمكّننـا أخيراً من إيقـاف كـلامٍ ميّت (...) طالما استمرّ في الوجود هذا الذي هو قريبٌ منّا، ومعه الفكر الذي يؤكّد ذاته فيـه، فـإنّ فكره

*) آثرنا الاحتفاظ بالعنوان الإنكليزي الأصلي كمـا هو معمول بـه في لغـات عـديـدة، وكمـا فعل المؤلّف، نظراً لتعـدّديـة دلالاتـه (المترجم).

ينفتح لنا مع بقائه محفوظاً في هذه العلاقة نفسها، وما يحفظه لا يتمثّل في حركية الحياة فحسب (سيكون هذا شيئاً قليلاً) وإنّما كذلك في ما تُدخله غرابة النهاية فيه ممّا هو غير متوقّع (...) أعرف أيضاً أنّ جورج بَاتَاي يتحدّث في كتبه عن نفسه بحرّية لا تعرف عوائق ويُفترض بها أن تُحرّرنا من كلّ تكتّم ـ إلا أنّها لا تمنحنا الحقّ في وضع أنفسنا في مكانه، ولا القدرة على أن نتحدّث في غيابه. ثمّ هل من المؤكّد أنّه يتحدّث عن ذاته ؟ (...) إن علينا أنْ نعْدل عن معرفة مَنْ يربطنا بهم شيء أساسيّ؛ أقصد أنّ علينا أن نستقبلهم في العلاقة نفسها بالمجهول التي يستقبلوننا بها، نحن أيضاً، في بُعْدِنَا».

□ □ □

ما مصدر هذه الرّغبة بتأريخ السّطور الأخيرة (14 و 15 أيلول/ سبتمبر 1980) ؟ إن التّأريخ، الذي يظلّ دائماً شبيهاً بتوقيع، يكشف عن عَرَضِيّة الانقطاع أو افتقاره إلى الدّلالة. كمثل الحادث، وكمثل الموت، يبدو التأريخ مفروضاً من خارج، من «ذلك اليوم» (هنا : الوقت والحيّز المتاحين، حدود نشر مقالة، الخ...)، ولكنّه يقول أيضاً، وبلا شك، انقطاعاً آخر. ليس هذا الأخير بالأكثر جوهرية، أو جوّانية، إلا أنّه يعلن عن نفسه كمُنْقَلَبٍ آخر، كفكرٍ آخر للفكر نفسه.

□ □ □

اليوم، وقد عدت من التّجربة الجزيريّة نوعاً ما التي انسحبتُ إليها مع كتابي رُولاَن بَارْت، لم أعد أنظر إلا إلى الصّور، في كتب أخرى («رُولاَن بَارْت بقلم رُولاَن بَارْت» بخاصّة)، وفي الصّحف؛ إنّني لم أعد أترك صور بارْت وكتابته المخطوطة. لا أعرف عمّ ما أزال أبحث، ولكنّني أبحث عنه من ناحية جسده، ناحية ما يُريه عنه، وما يقوله، وربّما ما يخفيه، مثلما من ناحية ما لم يكن هو قادراً على رؤيته في كتابته. أبحث في الصور عن «التفاصيل»، وبدون أدنى وهم، أعتقد، وبلا أدنى محاباة، عن شيء يحدّق بي دون أن يراني، كما كان هو يقول، أعتقد في نهاية **الحجرة المظلمة**. أحاول تخيّل الحركات حول ما نعتقد أنه يمثّل الكتابة الأساسية. كيف اختار مثلاً جميع هذه الصّور الفوتوغرافية لأطفال وشيوخ ؟ كيف ومتى وقع اختياره النّهائي على هذا الغلاف الأخير، الذي نرى فيه إلى «ماريا» **Marpa** وهي تقول لنا موت ابنها ؟ وهذه الأسطر المطبوعة بالأبيض على خلفيّة سوداء في الغلاف الداخليّ لـ«رُولاَن بَارْت بقلم رُولاَن بَارْت» ؟

□ □ □

اليوم بالذات، يحمل لي أحدهم كلمة (ما هو أقلّ من رسالة؛ جملة واحدة) كانت موجّهة لي، ولم تُسَلَّم إليَّ، منذ أربع وعشرين سنة، يوماً بيوم تقريباً. كانت الكلمة، المكتوبة في عشية سفر، مخصّصة لترافق عطيّة كتاب فريد جداً، كتاب صغير غير قابل للقراءة بالنّسبة إليّ، اليوم أيضاً. أعرف، أعتقد أنّني أعرف لِمَ قُطِعَت الحركة. لقد كُظِمَتْ بالأحرى (كان الكِتاب الصّغير قد ضُيِّعَ في الواقع طيّ كتاب آخر كبير) كالذّكرى المحتفظ بها للقطع نفسه بالذات. كان هذا القطع، في أسبابه الخطيرة والهيّنة في آنٍ معاً، يتعلّق بشيء ربّما دَعَوْتُهُ : «كلّ» حياتي. والكلمة (التي أستلمُها اليوم في عشية السفر نفسه، أقصد إلى نفس الأماكن) عُثِرَ عليها بالصّدفة؛ بزمنٍ طويل بعد وفاة هذا الذي وجّهها إليَّ. كلّ شيء مألوف عندي، شكل هذه الكتابة، هذا التوقيع، هذه الكلمات بالذّات؛ وإذا كان صحيحاً أن قطعاً آخر يُحيل هذا كلّه بعيداً عليَّ، وبمِثْلِ لا مقروئية «الزاد» القليل الغير ذي بالٍ، ففي القطع نفسه يتوجّه إليَّ، مع ذلك، وفيَّ، الآخر العائد، الآخر العائد حقّاً... تحتفظ الورقة بطيّاتها العائدة إلى أربع وعشرين سنة، وها أنا أقرأ الخطّ الأزرق (صرت أكثر فأكثر حسّاسية للون الكتابة؛ هذا ما صرت أعرفهُ الآن أفضل بأيّة حال)، لرجل كان، فيما يتحدّث عن الموت، قد قال في السيارة ذات يوم هذه الجملة التي أتذكّرها غالباً : «سيقع لي هذا عمّا قريب». وهذا ما وقع.

□ □ □

حدث هذا أمس. وها هي مصادفة أُخرى غريبة : تسلّمتُ اليوم من صديق في الولايات المتّحدة صورة لنصّ لبارْت لم أقرأه من قبل («تحليل نصّي لحكاية لأدغار پو Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe» 1973). سأقرأها فيما بعد. ولكن ها أنا، فيما أتصفّحها، أقتطف ما يلي :

«فضيحة أُخرى للقول : قلب الاستعارة إلى مقال حرفيّ. إنّ من العاديّ في الواقع الإدلاء بهذا القول : «أنا ميت !» (...) [ولكنّ] قلب الاستعارة إلى مقال حرفيّ هو، بالنّسبة إلى **هذه الاستعارة تحديداً**، أمر متعذّر : إنّ القول «أنا ميّت» هو، بحسب حرفيّة التعبير، شيء مرفوض، أو مستبعد. (...) أي أنّ الأمر يتعلّق، إذا شئتم، بمصـ... للغة (...) مؤكّد أنه يتعلّق هنا بمقالٍ إنجازيّ، ولكن من نوع لم يتوقّعه في تحليلاتهما لا أ...ين ولا بنْفِنِسْت (...) إنّ العبارة الغريبة «أنا ميت» ليست، على الإطلاق، القول المتعذّر على لتّصديق، وإنّما هي، وبجدّية أكبر، «القول المستحيل»».

□ □ □

ألَم يتحقّـق، أبـداً، هـذا القـول المستحيـل : «أنـا ميت» ؟ إنّـه لعلى حـقّ، فهـو، «بحسب الحرفية»، قولٌ مرفوضٌ أو مستبعد. ومع هذا فنحن نفهمـه، ونـدرك معنـاه المـدعوّ بـ«الحَرْفِيّ»، على الأقلّ حتى نُصرّح على نحو شرعيّ بـاستحـالتـه في الفعلِ الـذي يُعبّر عنـه. ترى بمَ كـان يفكّر في اللّحظة التي رجع فيها إلى هذه الحرْفِيّة ؟ بما يلي على الأقلّ، بلا شـكّ : أنّـه، في فكرة الموت (وبما أنّ كل محمولة أُخرى تظلّ إشكالية) تبقى متضمّنة، تحليليّاً، هـذه الفكرة : أنّني عاجز عن الكلام، عن القول «أنا» في الحاضر، الخ... نعم، «أنـا» راهنـة تؤكّـد في اللّحظـة نفسها رجوعاً إلى ذات معيّنـة كمـا إلى مرجع وحيـد، الخ...، هـذا الرّجوع الـذّاتي ـ الانفعـال الذي يحدّد قلب الكـائن الحيّ. أن نرجع من هـذه النّقطـة إلى الكنـايـة، إلى القوّة الكنـائيّـة للـ«ناتئ» التي بدونها لن يكون هناك، بلا شـكّ، من «نـاتئ» بمـا هو... وفي قلب الحزن على الصّديق عندما يرحل، ربّما هـذه النّقطـة : أنّـه، بعـد أن عبّر عن موتٍ هو بمثلِ هـذا التعـدّد، وقال مراراً عديدة، بحسب الاستعـارة أو بحسب الكنـايـة : «أنـا ميّت»، لم يتمكّن أبـداً من أن يقول «أنـا ميّت» حرفيّاً. لو أنـه قـال ذلـك، لكـان سيمْتثـل إلى الكنـايـة مرّة أُخرى. غير أنّ الكناية ليست الخطـأ ولا الكـذب : إنهـا لا تعبّر عن الزّائف. وربّمـا لم يكن ثمّـة من «نـاتئ» بالمعنى الحرفيّ. وهذا ممّا يُحيل كلّ تعبير ممكناً، ولكنّه لا يخفّف المعانـاة قـطّ : بل ليظلّ هو نفسه مصدراً، مصدراً للمعاناة، غير راهن [لا يتحدّد بلحظـة راهنـة]، وغير محـدود. لو أنّني كتبت عنـه : revenant la lettre*، وحـاولت التّرجمـة إلى لغـة أُخرى...! (إن جميـع هـذه الأسئلة هي أيضاً أسئلة الترجمة والتّحويل).

□ □ □

«أنا» : الضمير والاسم الشّخصي، أو ما يمنح اسماً لهذا الـذي لن يقـدر **القول** : «أنـا ميّت» أن يصلـه أبـداً، القول الحرْفِيّ بـالطّبع، وكـذلـك، إذا أمكن، **القول** غير الكنـائيّ ؟ أسيكـون التّعبير، مع ذلك، عن هذا ممكناً ؟

□ □ □

ألا ينبع القول : «أنـا ميت»، الـذي يتحـدّث هو عن استحـالتـه، من هـذه المنطقـة التي يدعوها في مكان آخر بـ«اليوتوبيـة» والتي يـدعوهـا وينـاديهـا ؟ وألا تفرض هـذه، اليوتوبيـا نفسها في هذا المكان (إذا كان ما يزال بوسعنا أن نتحدّث عنه)، الذي تكون فيه كنايةٌ بصـدد

*) «عائد حَرْفيّاً» وكذلك، وما دام الأمر يتعلّق في هذه الفقرة برسالة، فهو هذا «العائد عبر الرّسالة». من هنا قلق دريدا بهذا الصّدد حول إمكانية الترجمة (المترجم).

اشتغال «الأنا» من قبل، في علاقتها بذاتها، نقصد «الأنـا» عنـدمـا لا تحيل إلى أيّ أحـدٍ سوى هذا الذي يتحدّث في **الحاضر** ؟ ثمّة ما يشبه عبارةً للـ«أنا»، وإن زمن هذه العبـارة الإضاريـة ليدَعُ مكاناً للمبادلة الكنائيّة. وإذا ما أردنا أن نمنح أنفسنا الوقت الكـافي، فسيكون علينـا أن نعود هنا إلى ما يربط **الزّمن**، ضمنياً، في **الحجرة المضيئة**، بما هو «ناتئ» وبالقوّة الكنائية للـ«ناتئ».

□ □ □

«ما الذي ينبغي أن أفعل ؟» : يبدو في **الحجرة المضيئة** وهو يؤيّد تلك التي كانت تضع قيمة التهذيب واللّطافة فوق «القيمـة الأخلاقيـة». وفي «رُولاَن بَـارْت بقلم رُولاَن بَـارْت» يقول عن «الأخلاق» إنّه يجب فهمها باعتبارها «نقيض الأخلاقية بالـذات (إنّهـا فكر الجسـد في حالة اللّغة)».

□ □ □

ثمّة بين إمكـان الـ«أنـا ميت» واستحـالتهـا، البنيـة (النّحويـة) للزّمن وشيء كـأنّـه معيـار الوشوك (مـا يلوّح انطلاقـاً من المستقبل، ومـا هو بصـدد أن يحـدث). يتقـدّم وشوك المـوت، وحيثما يتقدّم فهو دائماً بصدد عدم التّقـدّم، وحينئـذ يقف الموت بين البلاغـة الكنـائيّـة لـ«أنـا ميّت» واللّحظـة التي يجرّ فيهـا إلى الصّمت المطلق، غير تـاركٍ أي شيء (نقطـة، هـذا هو كـلّ شيء). هذه الفرادة منتظمـة (وأنـا أفهم المفردة الأخيرة كصفة ولكن كـذلـك كنوع من الفعل، والبناء الما يزال مستمرّاً لِجُملة) : تشعّ انطلاقـاً من موضع وشوكهـا، على المتْن كلّـه، وتجعلنـا نتنفّس في **الحجرة المضيئة** هذا «الهواء» الأكثر فـأكثر كثـافـة، «الهواء» المسكون، المـأهول بالعائدين. أستخدم هذه الكلمات لأتحدّث عنه : «الفيض»، «الجذَل»، «الجنون»، «السحر».

□ □ □

إنّـه لمحتّم، عـادلٌ وغير عـادل، أن تبـدأ الكتب الأكثر «أوتـوبيـوغرافيـة» (الأكثر تعلّقـاً بـالسّيرة الـذّاتيـة)، (كتب النهـايـة، كمـا سمعت بعضهم يقول)، أقول تبـدأ، لـدى الموت بحجب [الكتب] الأُخرى. ثم إنّها تبدأ لـدى الموت. مُنقـاداً، أنـا نفسي، لهـذه الحركـة، لن أدع «رُولاَن بَارْت بقلم رُولاَن بَارْت» هذا يسقط من يدي، هو الـذي لم أعرف إجمـالاً أن أقرأه. بين الصّور والخطوط، هـذه النّصـوص كلّهـا التي ربّمـا كـان عليّ أن أتحـدّث عنهـا، أو أنطلـق منهـا، أو أقترب... لكن ألم أقمْ بـذلـك من دون علم منّي في المقطعـات السـابقـة ؟ في هـذه اللّحظـة بـالـذّات مثـلاً، تحت العنـاوين : «صـوتهـا» («النبرة هي الصـوت من حيث هـو دائمـاً مـاضٍ، مكتـوم»؛ «الصّـوت، دائمـاً، ميّت من قبـل»)، «صيغـة جمـع»، «اختـلاف»، «صراع»، «فيم تخدم

اليوتوبيا»، «ابتكارات» («إنّني أكتب على الطّريقة الكلاسيكية»)، «حلقة المقطّعات»، «المقطّعة بما هي وَهْم»، «من المقطّعات إلى المذكّرات»، «بوزات» : استعـادات للـذّاكرة («ليست **الفقرة البيوغرافية** بشيء آخر سوى استعـادة مصطنعـة للـذّاكرة : هـذه التي أُعيرهـا للمؤلّف الـذي أُحبّ.)، «رخـاوة الكلمـات الفخمــة» («التــاريـخ» و«الطبيعــة» مثـلاً)، «الأجســاد التي تمرّ»، «الخطاب المتوقّع» («نصّ الموتى مثلاً : كَمِثْلِ نصّ صلاةٍ، لا يمكن تغيير مفردة واحدة فيـه»)، «العـلاقـة بـالتّحليـل النّفسي»، «أُحبّ، لا أُحبّ» (أحـاول أن أفهم كيف استطــاع أن يكتب في السّطر ما قبل الأخير : «لا أحبّ (...) الوفاء». أعرف أنه كان يقول أيضاً إنّـه يحبّـه وإنّـه في مقدوره أن يهدي هذه الكلمـة. أفترض (والمسـألـة تتعلّق بـالنّبرة والمقـام والصّيغـة، وبطـريقـة معيّنـة للقـول، بسرعـة ولكن على نحـوٍ دالٍّ : «أُحبّ، لا أُحِبّ»)، أقـول إنّني أفترض أنّ مــا لم يكن يحبّه في هذه الحالة هو مـأسويـة معيّنـة يمتلئ بهـا الوفـاء بسهولـة، وخصوصـاً الكلمـة، والخطاب حول الوفاء، في اللحظة التي يناله فيها التّعب، فيصبح شاحبـاً، فـاتراً، تفِهـاً، منْعِيّـاً (من المنع)، وغير وفيّ)، «عن اختيار زيّ»، «لاحقاً...».

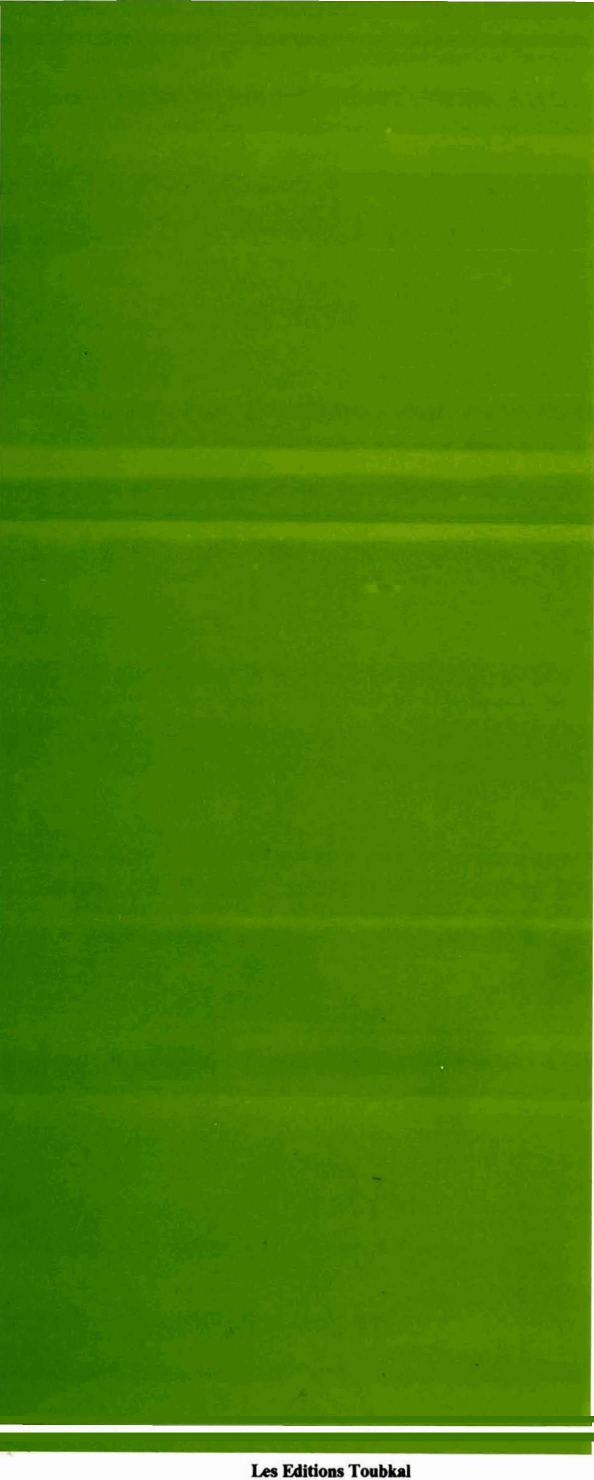
□ □ □

نظريّة طباقيّة أو موكبٌ للندوب : جرحٌ لاشكّ في كونه يجيء في محلّ نقطـة الفرادة، الموقَّعة، محلّ لحظته بالذّات، وسِنانه [كما نقول سنان الرمح]. ولكن في **مكـان** هـذا الحـدث بالذّات، تُرِكَ المجال فسيحاً لهذا الجرح نفسه، من أجل المبادلة التي تتكرّر ولا تترك ممّا هو غير قابل للإبدال سوى رغبةٍ ماضية.

□ □ □

مـا أزال عـاجزاً عن تـذَكُّر متى قرأت اسمـه أو سمعتُ بـه للمرّة الأُولى، ولا كيف أصبح بالنّسبة لي اسماً. غير أن استعادة الـذاكرة، إذا كـانت تنقطع دائمـاً قبل الأوان، فهي إنّمـا تعِـد نفسها كلّ مرّة ببداية جديدة؛ إنّها تظلّ موعودة بالمجيء.

المحتـوى



Les Editions Toubkal
Immeuble I.G.A. Place de la gare
Casablanca, Belvedère (05) — Maroc.
Tel : 24.06.05/42

مطبعة فضالة ـ المحمدية (المغرب)

«.. فشتان بين ما نحن فيه من علوم موزّعة بين اختصاصات المواضيع والمناهج والمناحي، وبين ما فهمه السّابقون الأوّلون من علماء العرب والمسلمين. إذْ جعلوا من العلم حكمة ومعاني تُنْتَقى منها الجواهر انتقاءً، فيصبح العالِم هو هذا السّعيد الفطن إلى خير ما سُمِع، والحافظ أحسن ما كُتِب. ولكن كيف السّبيل إلى تمييز خير ما سُمِع، وأحسن ما كُتِب، وأشرف ما يُؤثر ؟ وما معنى السّماع والكتابة والأثر ؟ فلئن أردنا إظهار الفَارق بين الفكر العربيّ الكلاسيكي من جهة، والاهتمامات الحاليّة من جهة أُخرى، لَظَهَر ذلك في الشّكّ بقدرات التمييز الموروثة، والثقتها بسهولة العملية التي تحكّم العقل كفيصلٍ عادلٍ قاطع ظاهر يكفي لتأسيس الرأي ووضع منهاج لا يضلّ من تمسّك به عن سواء السّبيل. لذلك أرى أنّ أوّل باب يولج إلى المغامرة الفكريّة الدّريديّة هي التّحقّق من هذا التّساؤل وتبيان السّبل التي تؤدّي إليه من وجهة نظري. الأولى تبيّن كيف تنتهي إلى ما تبنّاه دُرّيدة من الاستنطاق الأنطولوجي الهَايْدِغِري. والثانية تخترق سؤاله عمّا انتهت إليه التّجارب الفلسفية الحديثة في أسمى عبارتها. والثالثة تهتم بما يربط فكر دِرِيدًا بتدخّلاته في القضايا العصرية من وجهة الفكر التي يُحاول إظهارها .

محمد علال سيناصر



الموزع الوحيد في المملكة المغربية
الشركة الشريفية للتوزيع والصحف
(سوشبريس) - الدار البيضاء .